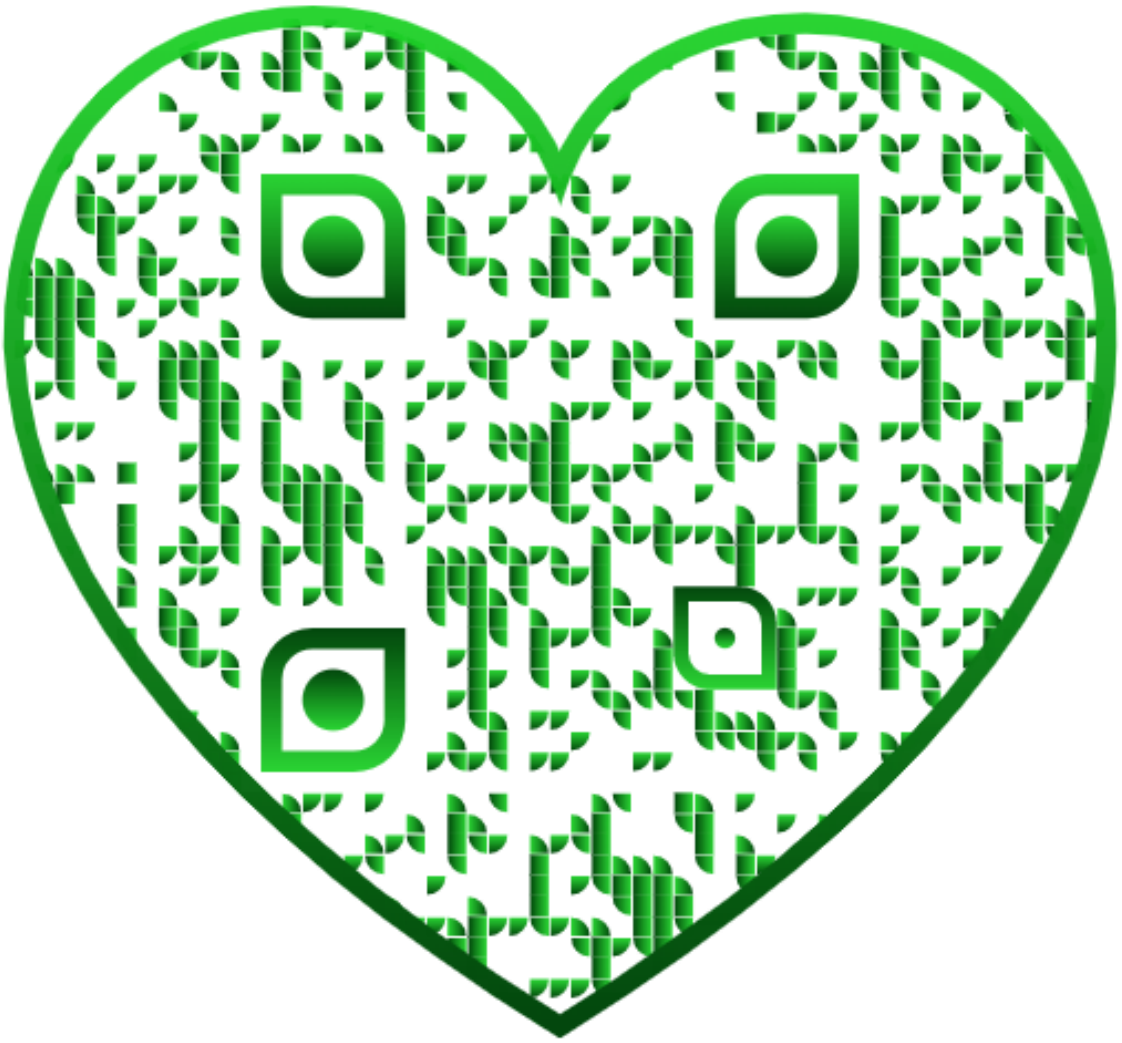
Harmonia Tonal I

Apostila organizada por
prof. Norton Dudeque

2003



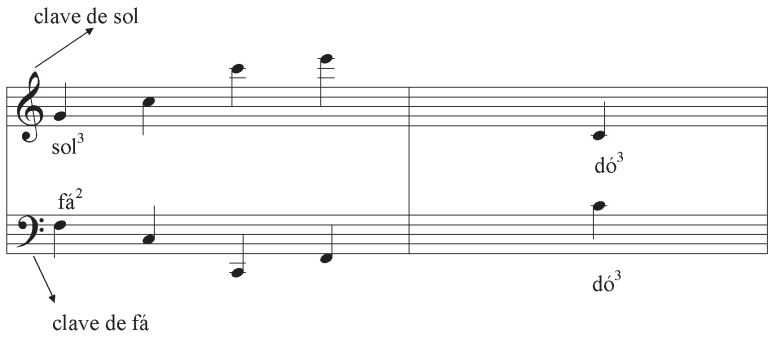
UNIDADE I

I. Noções básicas para o estudo da harmonia:

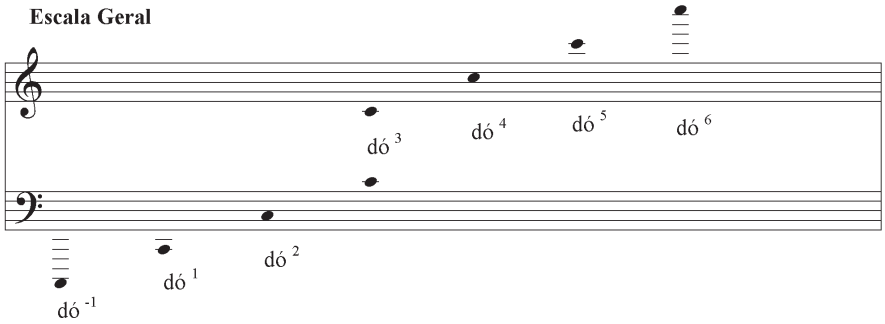
Para o curso de harmonia são requisitos básicos o conhecimento das escalas maiores e menores em todas suas formas tradicionais, i.e. escalas maiores, escalas menores nas formas melódica e harmônica. O conhecimento de todos os intervalos e suas inversões, prática de leitura nas claves de sol e fá além das claves de dó (nas 3ª e 4ª linhas). No aspecto rítmico é necessário o conhecimento de ritmo nos compassos simples e nos compassos compostos.

1. Notação no pentagrama:

A notação no pentagrama que geralmente é usada no curso de harmonia, em especial para os exercícios, utiliza-se das claves de sol e de fá. No seguinte exemplo tem-se uma equivalência das alturas e da nota dó^3.

1.1 claves de fá e sol e relação de alturas;

1.2 escala geral dó^3;

A escala geral utilizada para a referência de notas específicas e adotada no curso de harmonia toma como nota referência o dó^3 (o dó central do piano). No seguinte exemplo temos uma equivalência entre as diversas oitavas na escala geral:



2. Intervalos.

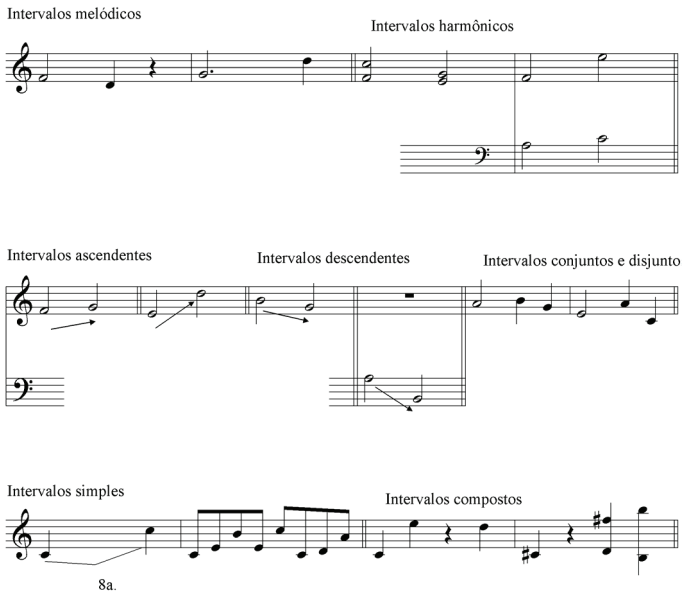
A classificação de intervalos obedece a distância existente entre duas notas musicais. Assim podemos definir que um intervalo musical é a distância de altura entre dois sons musicais, tanto do ponto de vista puramente auditivo quanto do ponto de vista gráfico (da notação musical).

Os intervalos podem ser classificados de acordo com o tipo de textura musical:

Intervalo melódico é formado por duas notas sucessivas e pode ser ascendente ou descendente. Ainda pode ser formado ou não por intervalo conjunto (são notas consecutivas) ou disjunto (notas não consecutivas).

Intervalo harmônico é formado por duas notas simultâneas.

Intervalos simples e compostos: os intervalos simples são os que estão contidos no âmbito de oito notas, ou seja, uma oitava. Já os intervalos compostos são aqueles que extrapolam o âmbito de oito notas consecutivas, ou uma oitava.



2.1 Classificação dos intervalos.

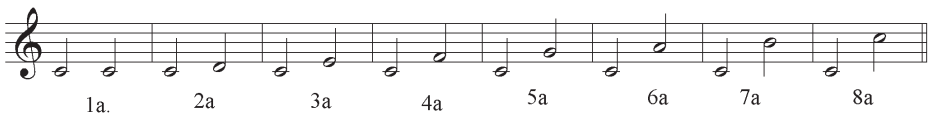
A classificação dos intervalos é feita de acordo com o número de notas contidas no intervalo. Por exemplo, dó–ré é classificado como uma 2ª pois contém duas notas; sol–ré, é classificado como uma 5ª pois contém cinco notas. Devemos lembrar que para a classificação dos intervalos não consideramos acidentes os acidentes aplicados à cada nota ou diferentes claves.

dó^3–ré^3 ➔ segunda
dó^3–mi^3➔ terça
dó^3–fá^3➔ quarta
dó^3–sol^3➔ quinta
dó^3–lá^3➔ sexta
dó^3–si^3➔ sétima
dó^3–dó^4➔ oitava

intervalos simples

dó^3–ré^4➔ nona, 9ª
dó^3–mi^4➔ décima, 10ª
dó^3–fá^4➔ décima primeira, 11ª

intervalos compostos

classificação de intervalos

2.2 Qualificação de intervalos.

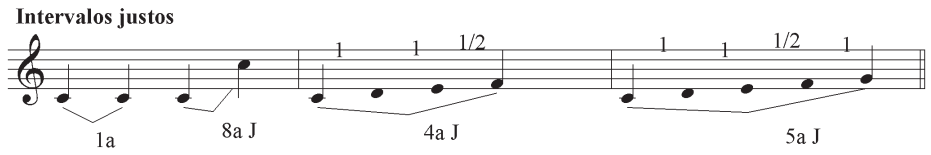
Os intervalos são qualificados de acordo com o número de tons e semitons de que são compostos. Uma qualificação básica de intervalos é a seguinte:

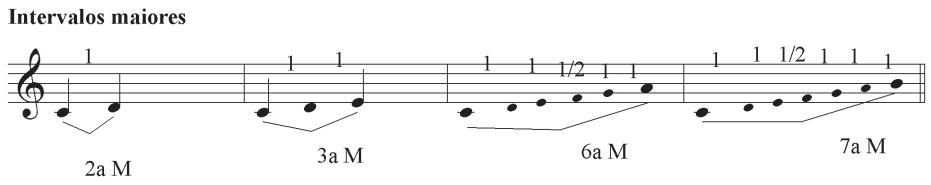
Intervalos Justos: 1ª, 4ª, 5ª, 8ª.

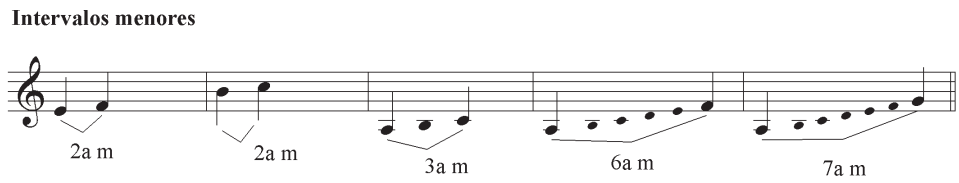
Intervalos maiores ou menores: 2ª, 3ª, 6ª, 7ª. Segue uma pequena tabela com os intervalos simples e sua qualificação:

Intervalos Justos
Uníssono: ou 1ª justa, consiste da repetição da mesma nota.
4ª justa: é formada por dois tons e um semitom.
5ª justa: é formada por três tons e um semitom.
8ª justa: é formada por cinco tons e dois semitons.

Intervalos maiores e menores:
2ª maior: formada por um tom.
2ª menor: formada por um semitom.
3ª maior: formada por dois tons.
3ª menor: formada por um tom e um semitom.
6ª maior: formada por quatro tons e um semitom.
6ª menor: formada por três tons e dois semitons.
7ª maior: formada por cinco tons e um semitom.
7ª menor: formada por quatro tons e dois semitons.





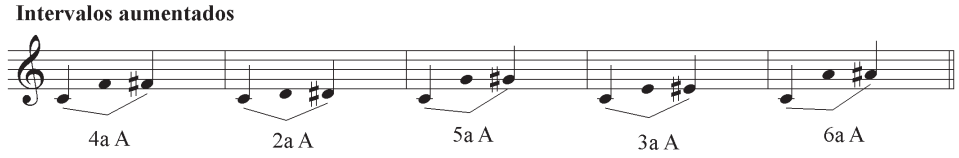


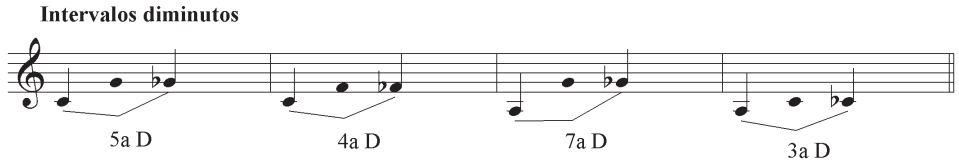
2.4 Intervalos aumentados e diminutos.

Intervalos aumentados são aqueles que têm na sua constituição um semitom a mais que os intervalos justos ou maiores.

Intervalos diminutos são aqueles que têm na sua constituição um semitom a menos que os justos ou menores.

Ainda podemos qualificar alguns intervalos como superdiminutos ou superaumentados. Os superdiminutos são aqueles que têm um semitom a menos que os diminutos; e os superaumentados têm um semitom a mais que os aumentados.





2.5 Inversão de intervalos.

Inverter um intervalo consiste em trocar a posição das notas, isto é, transportar a nota inferior do intervalo uma oitava acima, ou a nota superior uma oitava abaixo.

Quando invertemos um intervalo melódico, a seqüência das notas não se altera. Ou seja, a primeira nota do intervalo original continua sendo a primeira nota do intervalo invertido.

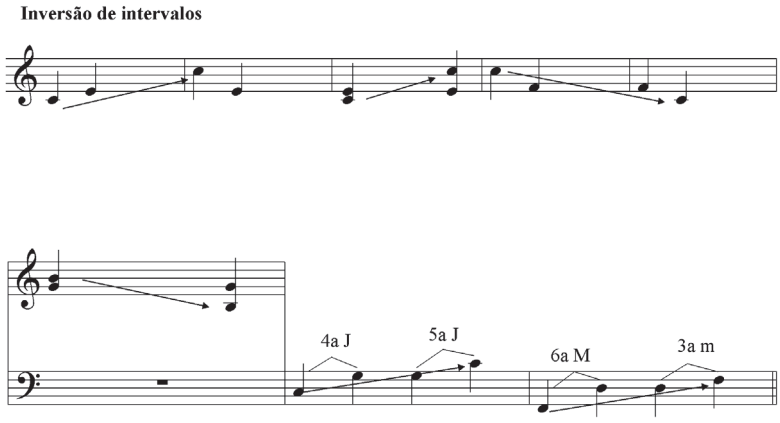
Quando da inversão de intervalos ocorre uma mudança na classificação e qualificação dos intervalos. Assim, os intervalos de 2ª tornam-se 7ª, os de 3ª tornam-se 6ª, os de 4ª tornam-se 5ª, os de 5ª tornam-se 4ª, os de 6ª tornam-se 3ª, e os de 7ª tornam-se 2ª. Resumindo, a soma do intervalo original e sua inversão deve ser igual a nove, por exemplo, o intervalo de 2ª e sua inversão 7ª, somados igualam 9.

1ª ➔ 8ª = 9
2ª ➔ 7ª = 9
3ª ➔ 6ª = 9
4ª ➔ 5ª = 9
5ª ➔ 4ª = 9
6ª ➔ 3ª = 9
7ª ➔ 2ª = 9

A qualificação de cada intervalo na sua inversão muda de:

Maior para menor
Menor para maior
Aumentado para diminuto
Diminuto para aumentado

Mas lembre-se que somente os intervalos justos permanecem justos.

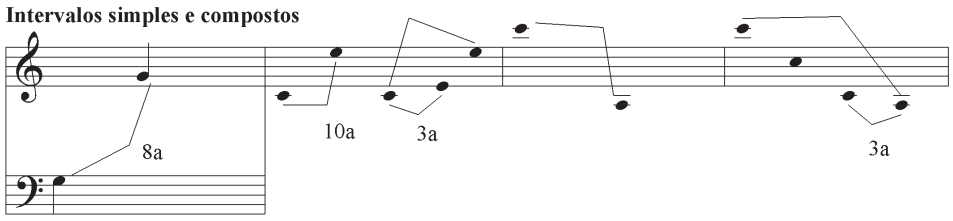


2.6 Intervalos compostos.

São os intervalos que ultrapassam o limite da oitava, ou oito notas. Podemos entender que um intervalo composto é um intervalo simples acrescido de uma ou mais oitavas.

Para modificar um intervalo simples em composto: acrescenta-se uma ou mais oitavas ao intervalo simples; e para modificar um intervalo composto em simples: subtraem-se as oitavas até chegar-se a um intervalo simples.

A classificação permanece a mesma nos intervalos compostos, com exceção da classificação numérica.

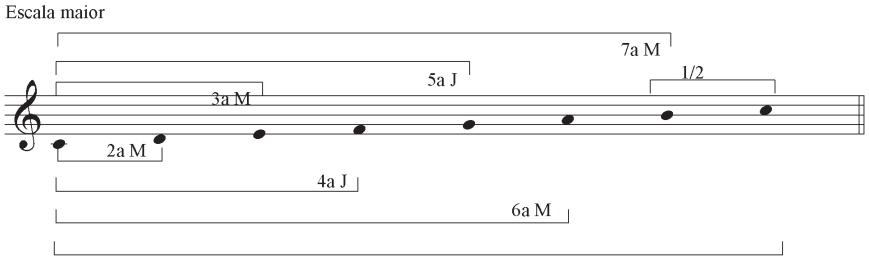


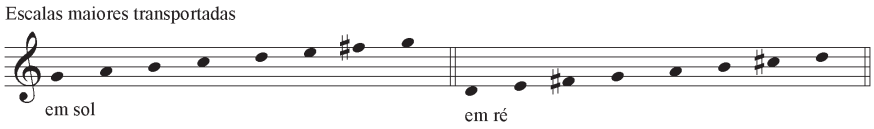
Atenção: no estudo da harmonia tonal consideramos a classificação dos intervalos sempre em relação a um intervalo simples, mesmo que em um determinado acorde esteja grafado um intervalo composto.

3. Tonalidades

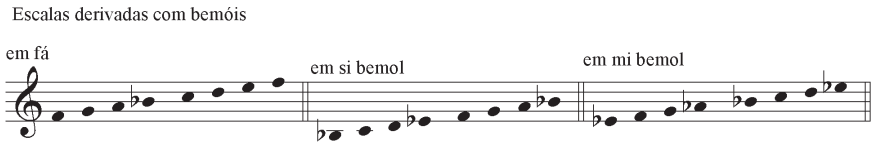
3.1 A escala maior:

As escalas maiores se originam da adoção do modo jônio como modelo ou forma de escala mais estável na música. Este modo litúrgico passou a ser estabelecido como um padrão para a derivação das escalas maiores e que são adotadas dentro do sistema tonal. As características desta escala são representadas pelos intervalos que a compõe. Assim, a escala maior (ou modo jônio) é formada pelos seguintes intervalos: 2ª maior, 3ª maior, 4ª justa, 5ª justa, 6ª maior e 7ª maior. As notas que definem esta escala como tonal e maior, são os intervalos de semitom entre os graus escalares 7 e 8, e de 3ª maior entre os graus escalares 1 e 3. Também o grau escalar 5, que caracteriza uma 5ª justa estabiliza a escala na sua sonoridade.

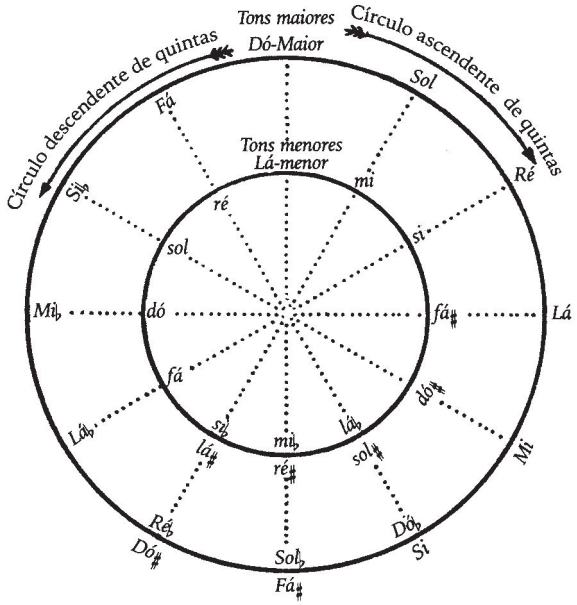


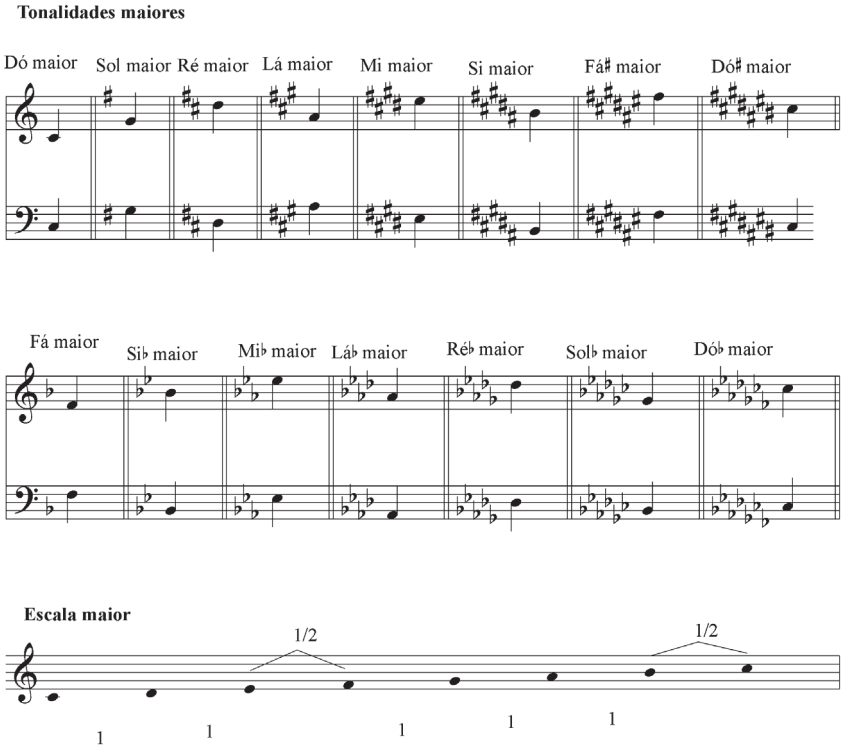
Esta constituição intervalar do modo jônio o transformou no modelo para o sistema tonal. Assim, todas as tonalidades maiores são baseadas na mesma formação escalar, somente transportadas para outras alturas.

Evidentemente que para mantermos as mesmas relações intervalares é necessário o uso de alterações que modifiquem as escalas naturais para a mesma formação do modo jônio. Assim, na escala natural de Sol maior é necessária a introdução de fá♯ para a equivalência intervalar de meio tom entre os 7 e 8 graus escalares. Da mesma maneira, na escala natural de Ré é necessária a introdução de fá♯ para a 3ª maior e de dó♯ para o semitom entre os 7 e 8 graus escalares. A derivação de todas as escalas restantes maiores obedece o mesmo raciocínio, isto é, são introduzidas alterações onde for necessário para que se construa uma equivalência intervalar entre as escalas naturais e a escala maior. Também é importante observar que parte-se de uma seqüência de derivação por 5ª justas ascendentes e descendentes. Assim a escala padrão é a de Dó maior, a primeira derivação de 5ª justa ascendente é a escala de Sol maior, a próxima é situada a uma 5ª justa ascendente desta última, ou seja Ré maior, a próxima Lá maior, Mi maior, Si maior, Fá♯ maior, e Dó♯ maior. Todas estas escalas tem alterações com sustenidos.

As escalas maiores derivadas por 5ª justas descendentes são as que apresentam bemóis como suas alterações. Estas são as escalas de Fá, Si♭, Mi♭, lá♭; Ré♭, Sol♭ e Dó♭ maiores.



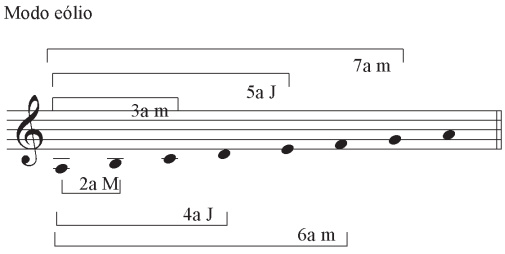
Para uma maior praticidade adota-se também um círculo de 5ªs que mostra como estas derivações são sistematizadas:



Além desta sistematização na ordem das escalas derivadas, também convencionou-se que para indicar as alterações necessárias para cada escala derivada, que estas sejam postas em uma armadura de clave, isto é, que sejam agrupadas no início do pentagrama musical. As alterações necessárias para cada escala maior também têm uma sistematização na sua ordem de apresentação. Esta ordem é a seguinte:

Finalmente, a ordem dos sutenidos para as escalas derivadas por uma 5ª justa ascendente é: **fá, dó, sol, ré, lá, mi, si**; e para as derivadas por uma 5ª justa descendente e com bemóis é: **si, mi, lá, ré, sol, dó, fá**.

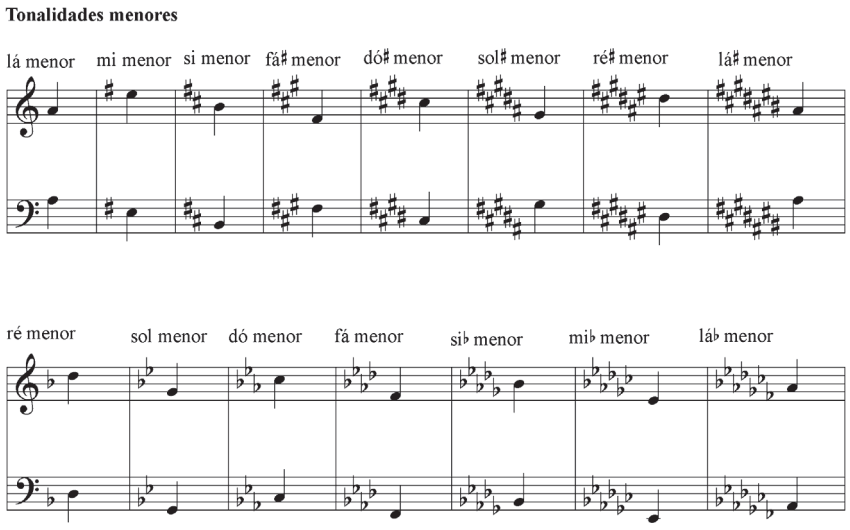
3.2 Escalas menores.

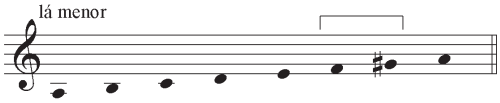
Da mesma maneira que as escalas maiores imitam o modo jônio como seu modelo, as escalas menores tomam o modo eólio como modelo.

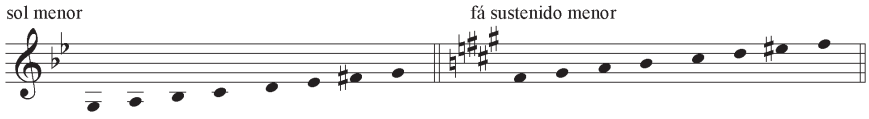
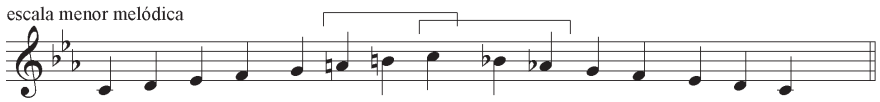


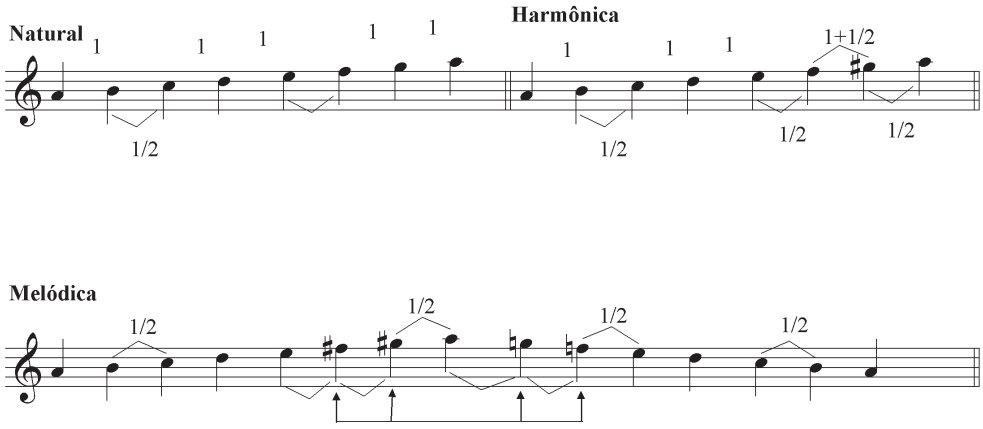
A derivação das escalas menores também segue o mesmo raciocínio que nas escalas maiores, isto é, por 5as justas ascendentes e por 5as justas descendentes. Assim, temos a ordem por 5ª justa ascendente das seguintes escalas: mi, si, fá♯,

dó♯, sol♯, ré♯, e lá♯; e por 5ª justa descendente temos: ré, sol, dó, fá, si♭, mi♭, e lá♭ (veja o círculo das 5as). A ordem das alterações necessárias para se imitar a formação do modo eólio também corresponde às utilizadas no modo maior; ou seja, para sustenidos: fá, dó, sol, ré, lá, mi, si; e para bemóis: si, mi, lá, ré, sol, dó, fá. Assim temos a seguinte ordem para as armaduras de clave das escalas menores:



No entanto, uma característica do modo maior também é adotada para as tonalidades ou escalas menores, o semitom entre os 7º e 8º graus escalares. Assim, o modo eólio é modificado com a introdução de sol♯.

Esta alteração também é adotada em todas as outras escalas menores, no entanto ela não é grafada na armadura de clave mas faz parte das escalas menores. A adoção desta alteração deve-se ao fato de que sem ela as escalas menores deixam de apresentar uma característica tonal e tornam-se modais, isto é, sem o poder de atração de um grau central que predomina sobre os outros, este grau é chamado de tônica. Como esta escala predomina na música tonal e é utilizada para o

ensino da harmonia tonal, convencionou-se chamá-la de escala menor harmônica. Sua maior característica é o intervalo de 2ª aumentada entre os 6 e 7 graus escalares de todas as escalas menores. Por exemplo, as escalas de sol menor e de fá♯ menor harmônicas apresentam este mesmo intervalo entre os seus 6 e 7 graus escalares.

A prática musical definiu que o intervalo de 2ª aumentada presente entre os 6 e 7 graus da escala menor harmônica era difícil de ser entoada de forma precisa. Para amenizar esta dificuldade introduziu-se mais uma alteração nas escalas menores, o 6 grau de cada escala menor deve também ser alterado ascendentemente. Estas alterações dos 6 e 7 graus escalares criam uma tensão que necessita de resolução, que é atingida no 8 grau escalar. Para aliviar esta tensão da escala ascendente passou-se a usar a forma natural da escala menor, isto é, sem as alterações nos 6 e 7 graus escalares. Este tipo de escala menor passou a ser conhecida como **melódica** por ter um equilíbrio melódico maior do que a escala harmônica. Assim, a forma das escalas menores melódicas é:

Estas 3 formas das escalas menores são as mais adotados dentro do sistema tonal e são parte dos requisitos básicos para o estudo da harmonia tonal. No seguinte exemplo temos a 3 formas da escala de lá menor:



4. Nomenclatura dos graus escalares.

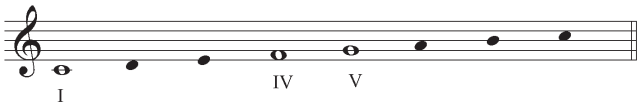
Para os graus escalares (graus de uma escala) adota-se a seguinte nomenclatura:

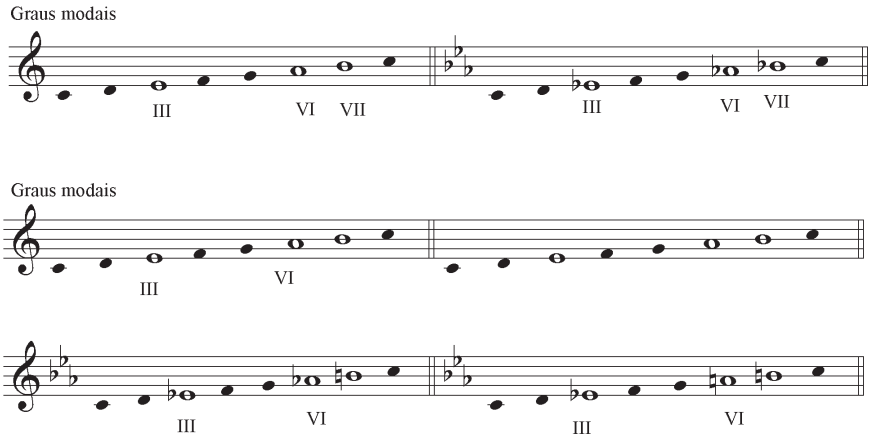
1➔ tônica
2 ➔ supertônica
3➔ mediante
4➔ subdominante
5➔ dominante
6➔ submediante
7➔ sensível
♭7➔ subtônica quando estiver à distância de um tom da tônica.

5. Escalas relativas.

Diz-se das escalas que compartilham a mesma armadura de clave. Por exemplo, sol maior e mi menor (ambas têm fá♯ na sua armadura de clave), mi♭ maior e dó menor (ambas têm 3 bemóis na armadura de clave).

6. Graus tonais e graus modais.

Os graus tonais de uma escala maior ou menor são aqueles que se referem aos graus que definem uma tonalidade: I (tônica), IV (subdominante), e V (dominante).

Os graus modais são aqueles que diferem uma tonalidade maior de uma menor. Os III (mediante), VI (submediante) e VII (sensível ou subtônica), são os graus que definem se o modo da tonalidade é maior ou menor.

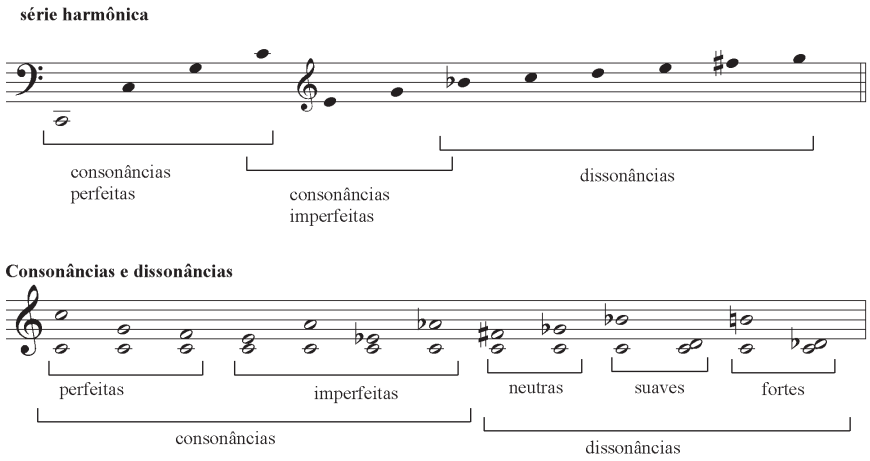


UNIDADE II

1. Série harmônica; consonância e dissonância:

A série harmônica é considerada como um dos fenômenos acústicos mais importantes e decisivos para o sistema tonal. A partir da derivação de harmônicos de uma nota fundamental encontra-se os sons que formarão a tríade maior, a acorde mais estável do sistema tonal. Ademais, a série harmônica também define o grau de consonância entre uma nota fundamental e seus harmônicos. Quão mais próxima à nota fundamental for o harmônico mais consonante será, assim a oitava torna-se a consonância mais perfeita, seguida das 5^a e 4^a justas. Já as consonâncias variáveis originam-se a partir do 4^o harmônico: mi; e as dissonâncias surgem a partir do 6^o harmônico. Portanto, quão maior for a distância de uma nota de sua nota fundamental maior será seu grau de dissonância. Uma classificação para os intervalos de acordo com o grau de consonância segue:

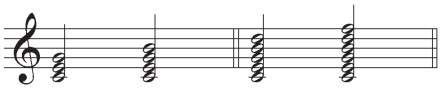
Consonâncias perfeitas: 4^a, 5^a, 8^a justas
Consonâncias imperfeitas:; 3^a, 6^a maiores e menores.
Dissonâncias suaves: 2^a maior e 7^a menor;
Dissonâncias fortes: 2^a menor; 7^a maior.
Dissonâncias neutras: 4^a aumentadas e 5^a diminutas.
Dissonâncias condicionais: intervalos aumentados e diminutos que podem, através de enarmonia, serem reescritos como consonâncias. Ex. 2^a aumentada é igual a uma 3^a menor; 3^a aumentada é igual a uma 4^a justa.

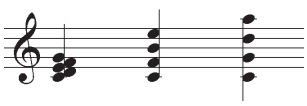


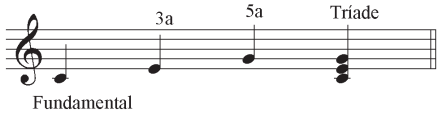
2. Acordes.

Entende-se por acorde uma combinação de três ou mais sons diferentes e simultâneos. Tradicionalmente a combinação de dois sons se chama intervalo, mas também há quem chame estes intervalos de bicordes, isto é um acorde de dois sons.

Na teoria tradicional divide-se os acordes em: tríades (acordes de 3 sons), tétrades (acordes de 4 sons), pentades (acordes de 5 sons), e hexades (6 sons).



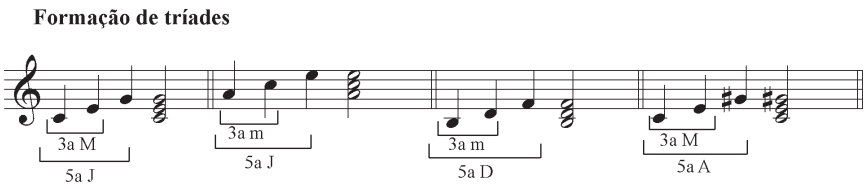
No entanto, para o sistema harmônico tradicional que tem na tonalidade sua sistematização como linguagem, as tríades e tétrades são os acordes mais utilizados. Além disso, os acordes no sistema tradicional são formados pela sobreposição de intervalos de 3ª maiores ou menores. Alternativamente, outros tipos de acordes podem ser formados pela sobreposição de 2as, 4as, mas estas possibilidades não fazem parte do sistema tonal tradicional.

3. Formação de acordes.

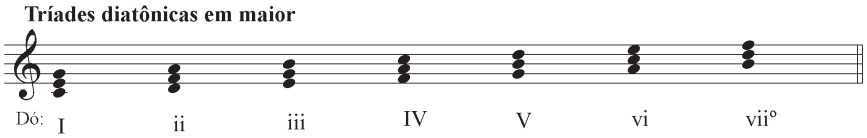
Na formação dos acordes parte-se de uma nota principal e geradora do acorde, esta nota é chamada de fundamental. A partir da fundamental, notas à distância de 3ª são sobrepostas. A nota, à distância de 3ª, é chamada de acordo com seu intervalo, isto é, a terça, e a nota à distância de 5ª justa é chamada de quinta do acorde.

Esta formação de acorde é derivada dos primeiros harmônicos da série harmônica.

3.1 Tipos de tríades:

Temos 4 tipos de tríades, ou acordes de 3 sons:

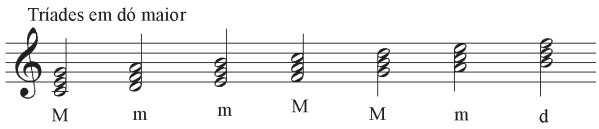
tríade maior: composta por um intervalo de 3ª maior e 5ª justa a partir da fundamental.
tríade menor: composta por um intervalo de 3ª menor e 5ª justa.
tríade diminuta: composta por um intervalo de 3ª menor e 5ª diminuta.
tríade aumentada: composta por um intervalo de 3ª maior e 5ª aumentada.



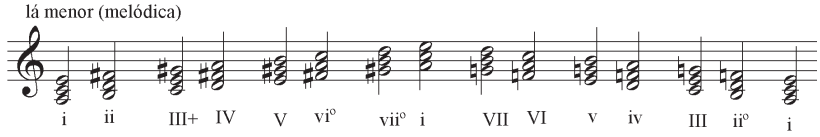


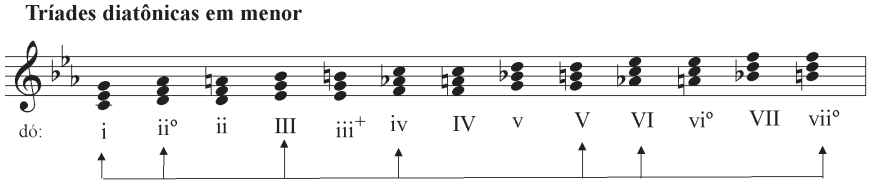
Na escala diatônica maior estas tríades são encontradas nos seus respectivos graus escalares. Assim, sobre os 1º, 4º, e 5º graus escalares temos tríades

maiores, sobre os 2º, 3º, e 6º graus escalares temos tríades menores, e sobre o 7º grau escalar temos um tríade diminuta.



Essa disposição é sempre a mesma para todas as tonalidades maiores.

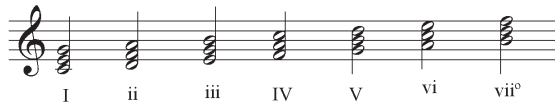
Já para o modo menor as possibilidades de formação de tríades é mais variada. Isso se deve ao fato de que existem as formas harmônica e melódica da escala menor. Portanto em uma escala menor melódica teremos as seguintes tríades:

No entanto, nem todas estas tríades são as mais comuns ou mais utilizadas. O seguinte exemplo indica as tríades mais usadas no modo menor:



3.2 Nomenclatura para as tríades

Para os acordes indicamos sua posição na escala com algarismos romanos maiúsculos ou minúsculos. Para as tríades e acordes que tenham uma 3ª maior na sua constituição indicaremos com um algarismo maiúsculo, por exemplo, V indica o acorde maior sobre o 5º grau escalar. Para as tríades menores, ou acordes que tenham uma 3ª menor a partir da sua fundamental indicaremos com um algarismo romano minúsculo, por exemplo, ii indica uma tríade menor sobre o 2º grau escalar. Já para as tríades que são diminutas e aumentadas devemos nos

utilizar de mais alguns símbolos. Assim, para as tríades diminutas utilizamos um (º) para indicá-las; por exemplo, viiº, indica que o acorde tem sua 3ª menor (vii) e uma 5ª diminuta (º). Já para os acordes aumentados utilizamos o símbolo ($^+$), assim se tivermos a indicação III$^+$ saberemos que o acorde tem sua 3ª maior (III) e sua 5ª aumentada ($^+$). Assim as tríades na escala de dó maior são indicadas na seguinte forma:

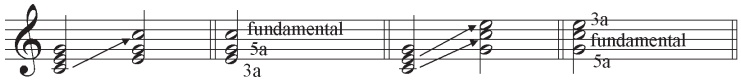


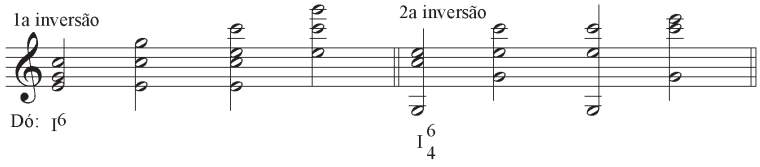
Resumo da nomenclatura das principais tríades:
Algarismos romanos maiúsculos indicam acordes que tenham sua 3ª maior (V, IV).
Algarismos romanos minúsculos indicam acordes que tenham sua 3ª menor (v, iv, iii).
Tríades aumentadas são simbolizadas com uma + ao lado do algarismo romano (III$^+$).
Tríades diminutas são marcadas com um º ao lado do algarismo romano (viiº).

Resumo da nomenclatura de acordes:		
I/i	➔	tônica
II/ii	➔	supertônica
III/iii	➔	mediante
IV/iv	➔	subdominante
V	➔	dominante
VI/vi	➔	submediante
VII	➔	sensível quando estiver à distância de um semitom da tônica.
♭VII	➔	subtônica, quando estiver a distância de um tom da tônica.

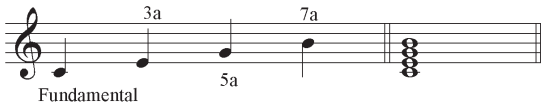
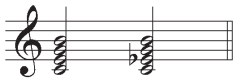
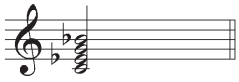
3.3 Estado fundamental e inversão de tríades.

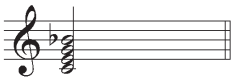
Quando tocamos um acorde com sua nota fundamental como a nota mais grave do acorde chamamos esta sonoridade como estando em "estado fundamental". No entanto, ocorre na música tonal, acordes que não têm a nota fundamental como sua nota mais grave. Nestas situações o acorde terá uma outra nota de sua constituição como nota mais grave. Assim, nos referimos a estes acordes como estando em inversão. Inverter um acorde significa que teremos um acorde que

tenha uma nota que não a fundamental do acorde como seu som mais grave. Para invertermos uma tríade, tomamos a fundamental do acorde e a transpomos uma oitava acima, assim a 3ª do acorde tornar-se-á a nota mais grave do acorde. Ainda temos a possibilidade de fazermos mais uma inversão da tríade, para tal passamos a fundamental e a 3ª do acorde uma oitava acima e a 5ª torna-se a nota mais grave do acorde.

Na indicação de cifra destes acordes utilizamos um numero 6 superscrito e ao lado do algarismo romano para indicarmos uma tríade que tenha a sua 3ª como nota mais grave (V^6), e para a tríade que tenha a sua 5ª como nota mais grave indicamos com 6/4 ao lado do algarismo romano ($I^{6/4}$). Assim nos referimos a estas duas inversões de tríades como a primeira inversão e segunda inversão, respectivamente. A identificação das inversões das tríades independe da seqüência das notas constitutivas do acorde, o que define a inversão do acorde é a sua nota mais grave.

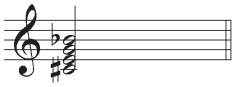


4.1 Acordes de sétima;

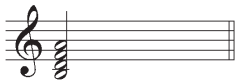
Os acordes de 7ª são os acordes formados pela sobreposição de três 3ªs sobre uma nota fundamental. O acorde é formado então por quatro notas diferentes entre si. Tal como a tríade, os acordes de sétima também tem suas notas denominadas de acordo com seu intervalo à partir da fundamental:

O acorde de 7ª é classificado de acordo com quatro tipos diferentes de formação. O acorde de 7ª maior é formado por uma 3ª maior ou menor, 5ª justa, e 7ª maior, o cifra ou nomenclatura utilizada para este acorde é **I**^{7} ou **i**^{7} **(**ou **i**$^{7+}$).

O segundo tipo, o acorde de 7ª menor, é formado por uma 3ª menor, 5ª justa e 7ª menor, a cifra utilizada para este acorde é **i**^{7}, a diferenciação entre a 7ª maior ou menor ocorre exclusivamente de acordo com a tonalidade. Algumas vezes cifra-se este acorde como **i**$^{7-}$:

O terceiro tipo, o acorde de 7ª de dominante, é formado por uma 3ª maior, 5ª justa e 7ª menor. Este acorde é um dos acordes fundamentais, juntamente com a tônica e subdominante, do sistema tonal. A cifra para este acorde é **V**^{7}.

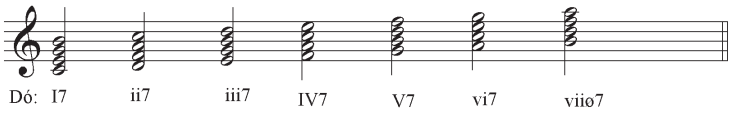


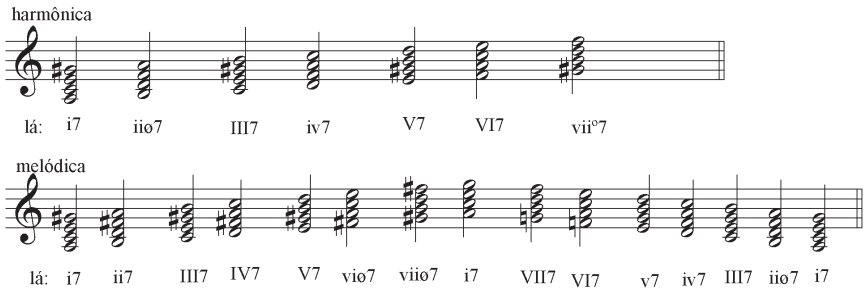
O quarto tipo, o acorde de 7ª diminuta, é formado por três 3as menores sobrepostas, temos portanto, uma 3ª menor, 5ª diminuta e 7ª diminuta. A cifra usada é **vii**^{o7}.



Finalmente, o quinto tipo de acorde de 7ª é o meio-diminuta (ou semi-diminuta), é formado por uma 3ª menor, 5ª diminuta e 7ª menor. A cifra é **vii**^{ø7}.



A disposição dos acordes de sétima em uma tonalidade maior é a seguinte:

Já para uma tonalidade menor, os acordes de 7ª possíveis nas escalas harmônica e melódica são os seguintes:



É importante lembrarmos que nem todos estes acordes são utilizados de forma prática em uma tonalidade menor. Na realidade, alguns destes acordes de 7ª descaracterizam a tonalidade menor e portanto não são usados (por exemplo, IV^7, i^{7+}, $vi^{ø7}$, $vii^{ø7}$).

Resumo da nomenclatura dos acordes de sétima:
acordes de sétima maior– I^7
acorde de sétima maior e terça menor–i^7 ou i^{7+}
acorde de sétima menor–i^7 ou i^{7-}
acorde de sétima de dominante–V^7
acorde de sétima meio-diminuta– $i^{ø7}$
acorde de sétima diminuta–vii^{o7}

4.2 Inversões dos acordes de 7ª.

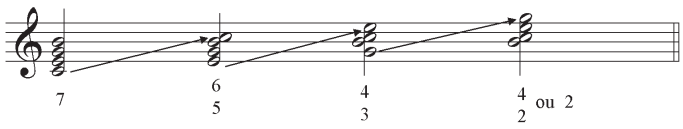
O procedimento para inverter um acorde de 7ª é exatamente o mesmo que o aplicado para a inversão de uma tríade. A diferenção consiste em que para um acorde de 7ª teremos uma 3ª inversão em que o acorde terá sua sétima como nota mais grave. Relembrando: na 1ª inversão teremos a 3ª do acorde como nota mais grave; na 2ª inversão teremos a 5ª do acorde como nota mais grave; e na 3ª inversão a 7ª do acorde será a nota mais grave. Para cada uma das inversões utilizamos uma cifra diferente:

1ª inversão = 6
5

2ª inversão = 4
3

3ª inversão = 4 ou simplesmente 2
2

As inversões então são as seguintes:

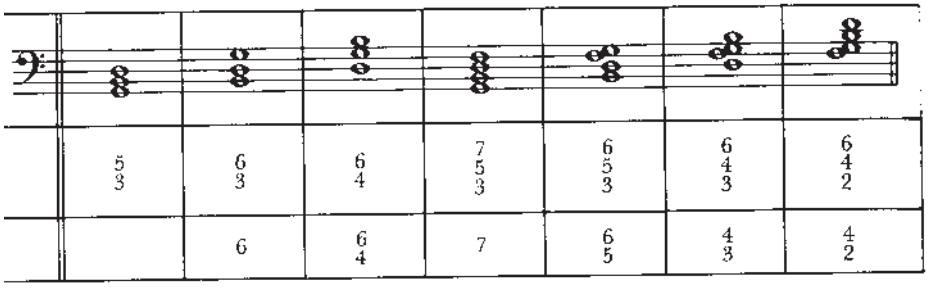


Resumo da nomenclatura das inversões das tríades e tétrades:
Primeira inversão da tríade: I^6
Segunda inversão da tríade: $I^{6/4}$
Primeira inversão da tétrade: $V^{6/5}$
Segunda inversão da tétrade: $V^{4/3}$
Terceira inversão da tétrade: $V^{4/2}$

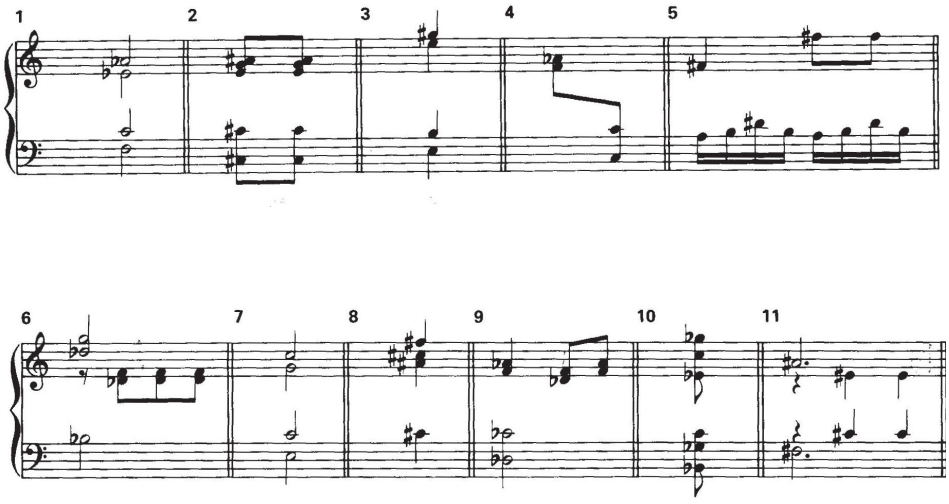
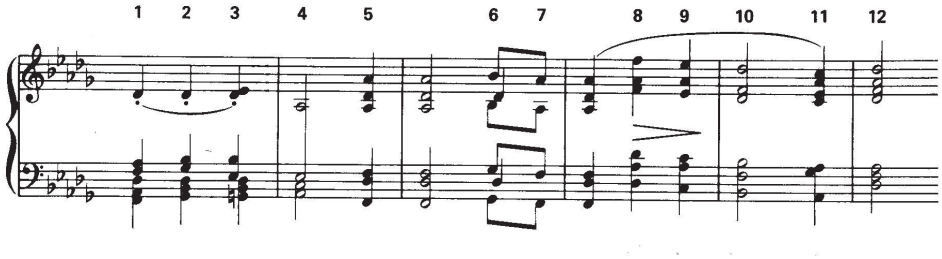
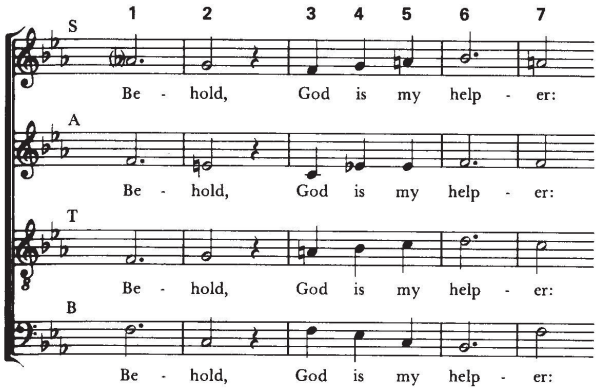
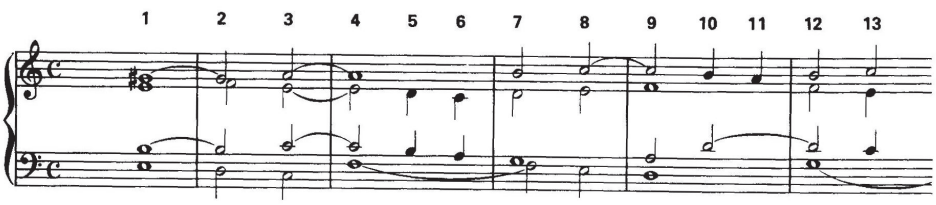
O costume de cifrar os acordes é derivado da prática do baixo contínuo. Nesta, cada nota do baixo era cifrada com números que indicavam quais intervalos

deviam ser tocados acima da linha do baixo. Daí o nome de “baixo cifrado”, i.e. um baixo com as cifras.

Ex.



UNIDADE II–exercícios

1. Identificar a fundamental, o tipo de acorde, e o símbolo da inversão quando apropriado.

Schubert (*Momento Musical, Op. 94, no. 6*)

Byrd, *Psalm IV*

Fischer, “Blumen-Strauss”

UNIDADE III

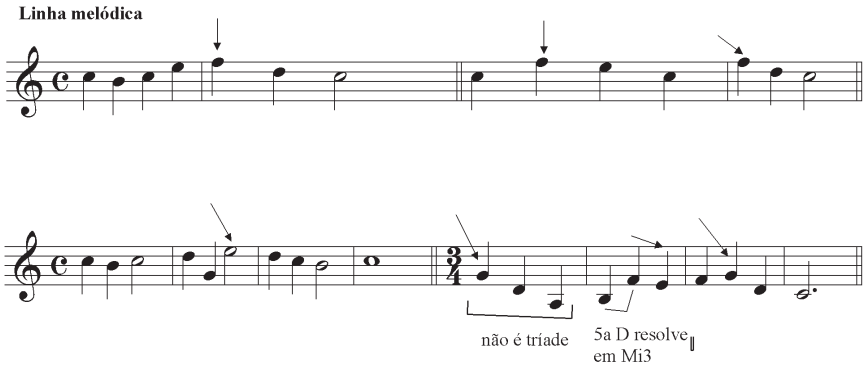
Condução de vozes e Disposição de acordes a 3 e 4 vozes:

O estudo da harmonia tonal apresenta como uma de suas características o encadeamento de acordes. Estes são tratados a 4 vozes distintas como se fosse escrito para um pequeno coro. É óbvio que esta é uma forma idealizada para melhor entendermos e termos uma visão clara da condução de voz. Assim, existe uma série de normas que facilitam a grafia musical e a composição dos exercícios de encadeamento de acordes.

1. Condução de vozes:

1.1 A linha melódica:

No exercícios que você vai praticar, há uma série de regras para melhor desenvolver a condução melódica de uma voz ou parte. O aluno também será requisitado a escrever, criar, uma melodia simples. Nesta melodia devemos observar os seguintes pontos:

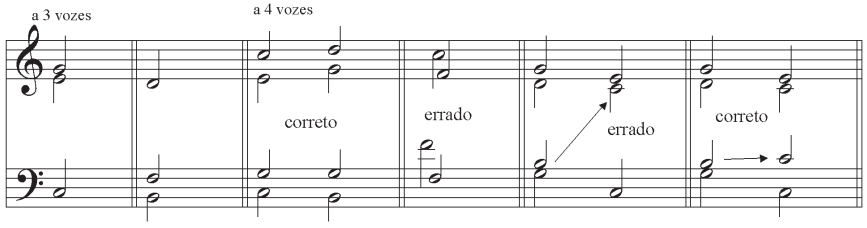
a. a melodia deve ter um ritmo simples, cada duração deve ser igual ou maior do que um tempo; **b.** cada nota da melodia deve pertencer a um acorde; **c.** a melodia deve ser na maioria das vezes por graus conjuntos; e também deve ter um ponto alto (climax), com a nota mais aguda da melodia; a melodia deve ser simples.

1.1.2 Saltos melódicos:

Para uma melodia simples e fácil de entoar devemos observar que: **a.** evita-se os intervalos aumentados, os intervalos de 7ª e os intervalos maiores do que uma 8ª. Intervalos diminutos devem ser compensados com um intervalo conjunto imediato; **b.** intervalos maiores do que uma 4ª justa devem ser compensados por movimento em direção contrária, de preferência por grau conjunto. Saltos pequenos, i.e. de 3ª, devem produzir uma tríade melódica; **c.** a nota sensível (7) deve obrigatoriamente ser resolvida na tônica. Excepcionalmente, a linha descendente de 8 a 5 pode passar pelo 7–6 completando a linha descendente 8–7–6–5. O 4º grau geralmente deve descer para o 3º.

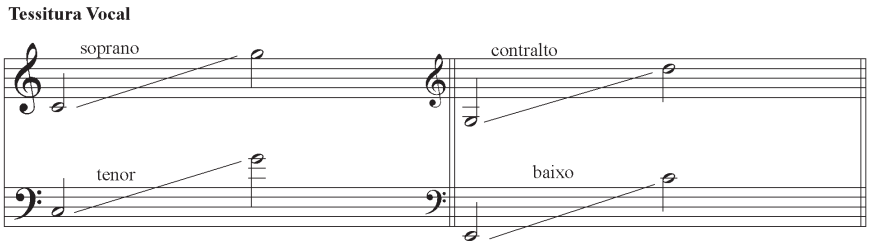
2. Notação de acordes a 3 e 4 vozes e a notação de tríades e acordes de sétima a 4 vozes

A disposição de acordes a 3 e 4 vozes deve respeitar a grafia da seguinte maneira: as vozes devem ser escritas com hastes separadas, i.e. na clave de sol, soprano e contralto com as hastes para cima e para baixo respectivamente, e na clave de fá, tenor (haste para cima) e baixo (haste para baixo) (veja o primeiro compasso do seguinte exemplo). Portanto devemos evitar notações não claras como no segundo compasso onde o contralto tem a haste para cima e o soprano para baixo. Ademais devemos notar as notas que são duplicadas em uníssono, como no quarto compasso do exemplo.

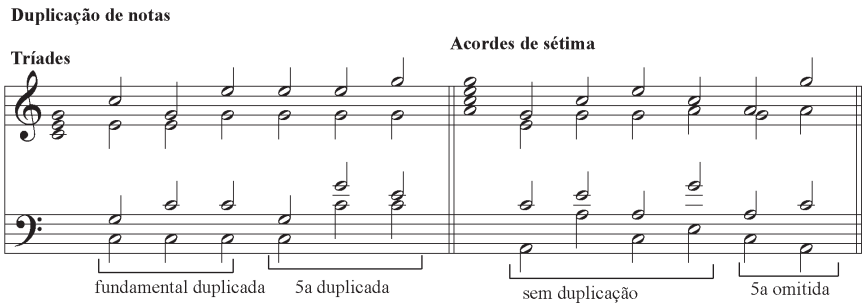
Notação de acordes a 3 e 4 vozes



Quando trabalhamos a 3 ou 4 vozes devemos respeitar a seguinte tessitura vocal para cada uma das vozes: soprano (dó^3–sol^4), contralto (sol^2–ré^4), tenor (dó^2–sol^3), baixo (mi^1–dó^3).



2.1 Duplicação de notas na tríade

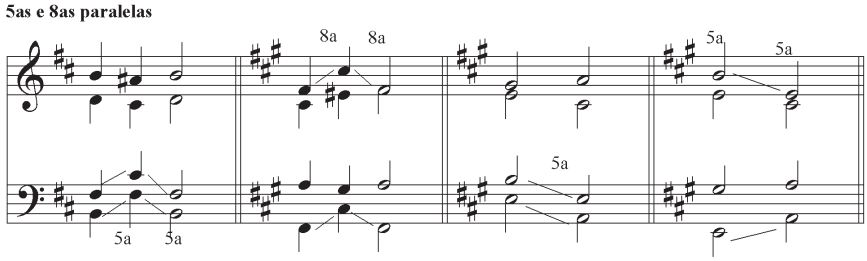
Quando estivermos trabalhando a 4 vozes é óbvio que teremos que duplicar uma das notas de uma tríade. Em ordem de preferência deve-se duplicar a fundamental da tríade; a segunda nota em ordem de preferência é a 5ª. Somente em útlimo caso pode-se duplicar a 3ª da tríade. Nos acordes de sétima (com 4 notas distintas) não é necessário duplicar-se qualquer uma das notas; mas pode-se omitir a 5ª do acorde (quando a 5ª não for uma nota importante ou característica do acorde e da tonalidade, por exemplo, a 5ª diminuta do acorde de 7ª meio-diminuto [ø]) e duplicar a fundamental.

2.2 Posição aberta e cerrada de acordes:

O espaçamento do acorde a 4 vozes pode ser de dois tipos: a. na posição fechada onde temos menos de uma 8ª entre soprano e tenor; e b. na posição aberta onde encontramos mais de uma 8ª entre soprano e tenor.

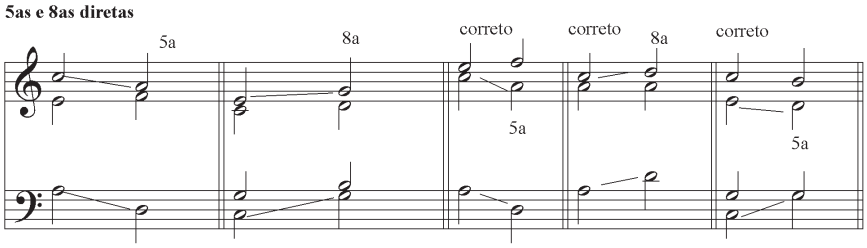
3. Movimentos melódicos e movimentos paralelos proibidos:

Existem 3 tipos de movimento de vozes: a. movimento direto ou paralelo, ou seja, duas ou mais vozes movem-se na mesma direção; b. movimento contrário, i.e. duas vozes movem-se em direção contrária; c. movimento oblíquo, quando uma voz permanece fixa enquanto a outra se move.

3.1 5as e 8as paralelas:

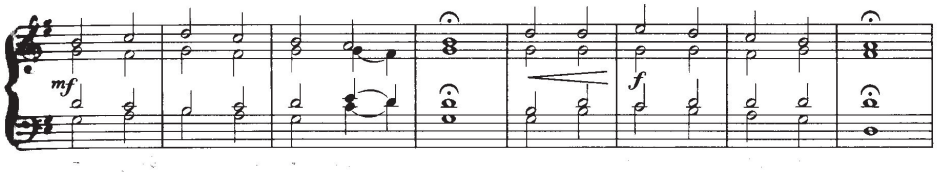
Um dos princípios básicos da condução de vozes é manter a independência entre as várias vozes de um exercício. Assim, proíbe-se os intervalos de 5as e 8as paralelas pois estes diminuem a nossa percepção de vozes ou linhas melódicas independentes entre si. Assim, consideram-se 5as e 8as paralelas quando estes intervalos repetem-se sucessivamente entre qualquer uma das 4 vozes. Portanto, evitam-se 5as paralelas seja entre soprano e baixo, soprano e tenor, ou soprano e contralto; também em qualquer uma das outras combinações possíveis, i.e. baixo e tenor, baixo e contralto, e entre tenor e contralto. No seguinte exemplo temos 5as paralelas entre baixo e tenor no primeiro compasso; 8as paralelas entre soprano e baixo no segundo compasso; e 5as paralelas entre soprano e baixo no quarto compasso, observando também que as vozes movem-se por movimento contrário e que apesar disto são 5as paralelas.

3.2 5as e 8as diretas (ou ocultas):

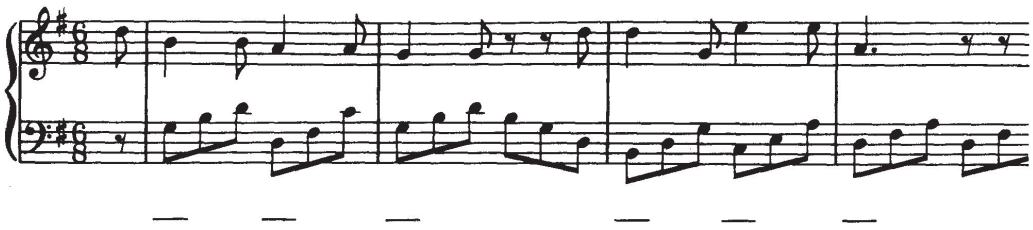
Devemos evitar o movimento melódico que surge quando uma 5^{a} ou 8^{a} é formada entre soprano e baixo, sendo que o soprano se move por salto ascendente ou descendente. No entanto, são permitidas as 5as e 8as que são formadas entre baixo e tenor, ou baixo e contralto, mesmo quando formadas por salto.



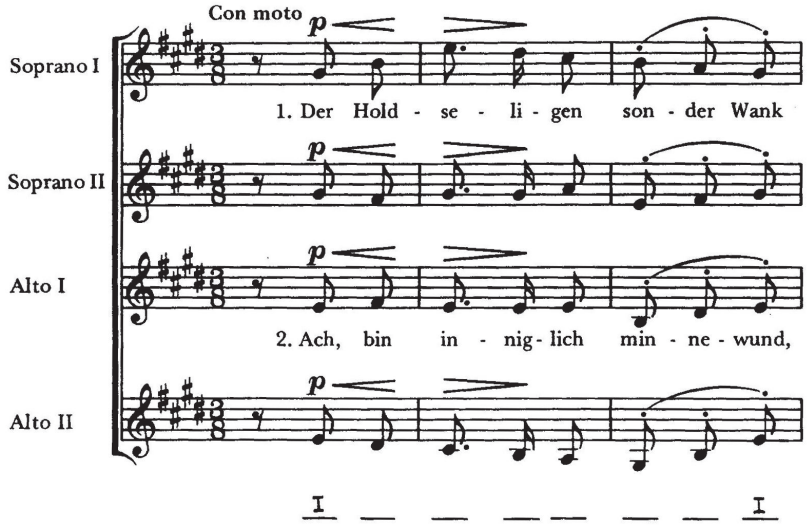
UNIDADE III–exercícios

1. Analise os seguintes trechos anotando os graus (algarismos romanos) dos acordes com suas respectivas inversões (quando necessário):

Schumann, *Chorale*, Op. 68, no. 4

Sol:

Beethoven, Variações sobre um tema de Paisiello

Sol:

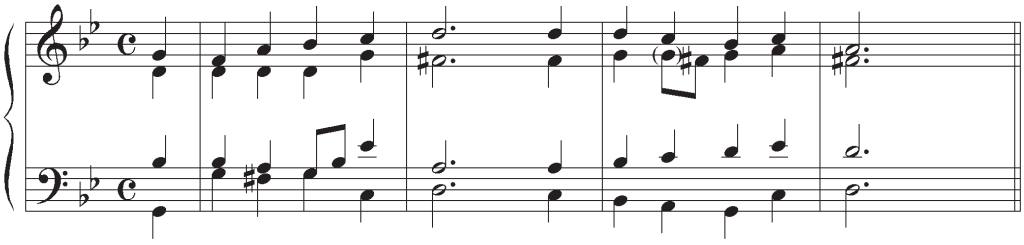
Brahms, “Minnenlied”, Op. 44, no. 1



Mi:

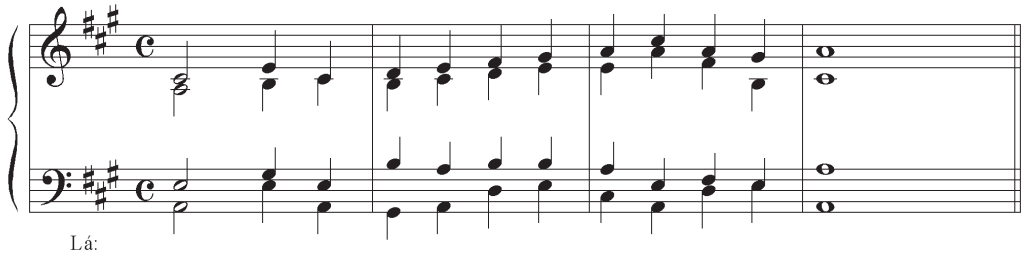
Exercício 2

1. Classifique todos os acordes com
algarismos romanos e suas respectivas inversões



sol:

2. Identifique os erros no seguinte trecho. Considere:
a. 8as e 5as paralelas, 8as diretas, 8as por movimento contrário,
5as diferentes mas sucessivas.



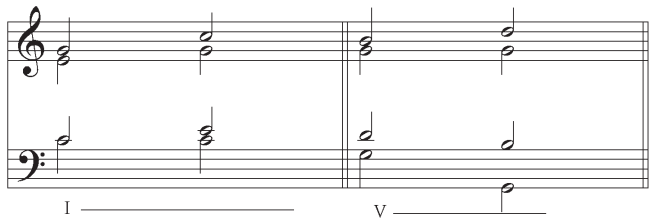
Lá:

UNIDADE IV

Encadeamento de acordes:

Por encadeamento de acordes entende-se a melhor maneira de se fazer uma boa condução de vozes. Dentro das várias possibilidades de se fazer um encadeamento (ou progressão) de acordes, as seguintes podem ser utilizadas: **a.** acordes com a mesma fundamental: quando um acorde com a mesma fundamental for seguido por si mesmo, podemos repetir a mesma formação cordal somente em outra posição, ou seja, uma outra nota do acorde no soprano. Neste caso, como há uma repetição da mesma harmonia, são permitidas 5as e 8^{aa} paralelas e diretas, mas somente neste caso.

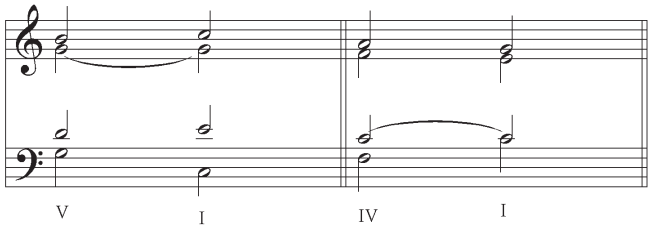
a. acordes com a mesma fundamental



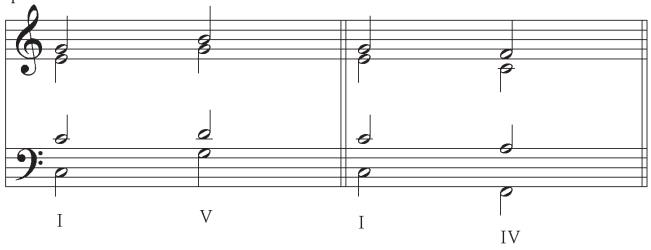
b. para o encadeamento entre acordes em estado fundamental e que estejam à distância de 5^{a} ou 4^{a} devemos: 1. manter a nota comum a ambos os acordes na mesma voz, e as outras vozes devem mover-se por grau conjunto, exceto o baixo. 2. as três vozes superiores podem mover-se na mesma direção e com saltos de até uma 3^{a}. Para a progressão de fundamental de uma 5^{a} justa ascendente as vozes movem-se para cima; e para a progressão de uma 4^{a} justa as vozes movem-se para baixo. 3. as vozes superiores movem-se por movimento contrário ao baixo, aliás esta é a melhor condução de voz pois cria independência melódica entre baixo e as vozes superiores. 4. pode-se fazer uma das vozes, o soprano, saltar por movimento contrário ao baixo, e manter-se as notas em comum na mesma voz.

Este tipo de encadeamento é útil quando quisermos mudar entre posição cerrada e aberta.

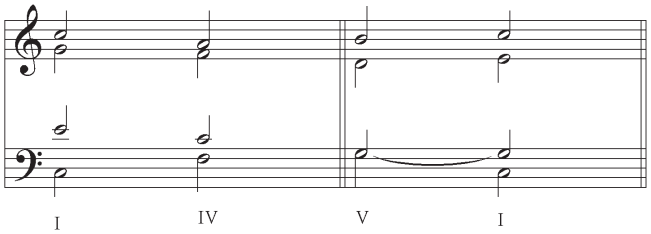
b. acordes com a fundamental à distância de 5a ou 4a justas.



b.1 as vozes movem-se na mesma direção,
porém somente até uma 3a.

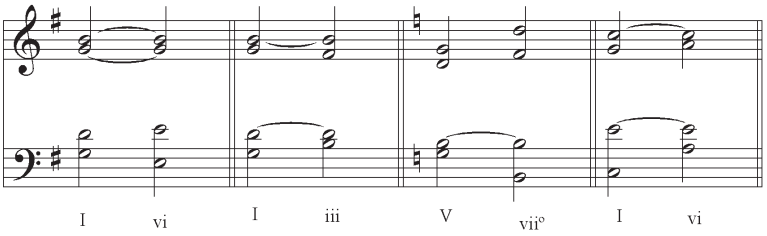


b.2 as vozes movem-se por movimento contrário,
e maten-se as notas em comum.



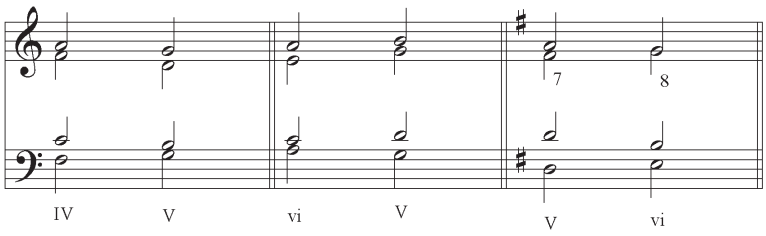
c. o encadeamento entre dois acordes que tenham sua fundamental a uma distância de 3ª e que esta esteja duplicada, apresentará duas notas em comum entre os acordes. Assim, as notas em comum podem permanecer ligadas e as vozes restantes movem-se por grau conjunto.

c. acordes com fundamental à distância de 3a ou 6a

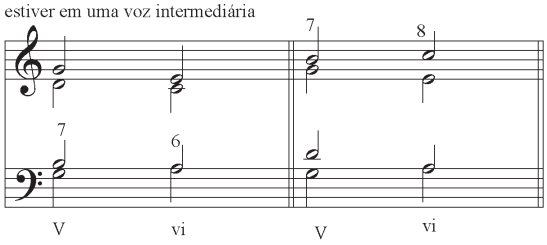


d. para os encadeamentos entre acordes que tenham sua fundamental à distância de 2ª devemos proceder da seguinte maneira: se a fundamental estiver dobrada e se o baixo se mover uma 2ª ascendente, as outras vozes devem mover-se descendentemente e por grau conjunto; e se o baixo se mover uma 2ª descendente as outras vozes devem mover-se por grau conjunto ascendente.

d. acordes com a fundamental à distância de 2a.

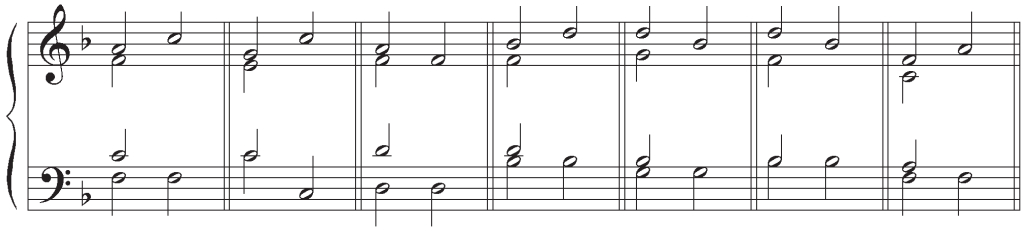


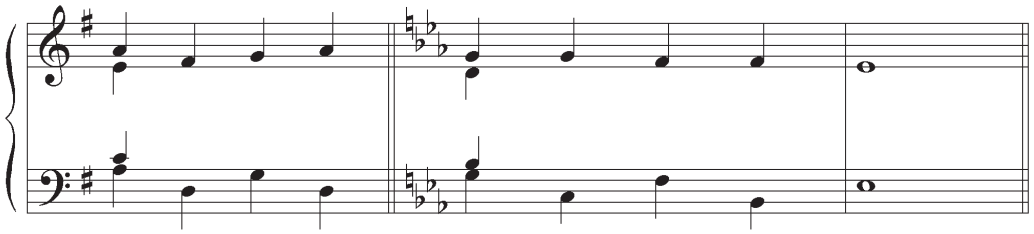
d.1 a sensível pode descer quando estiver em uma voz intermediária

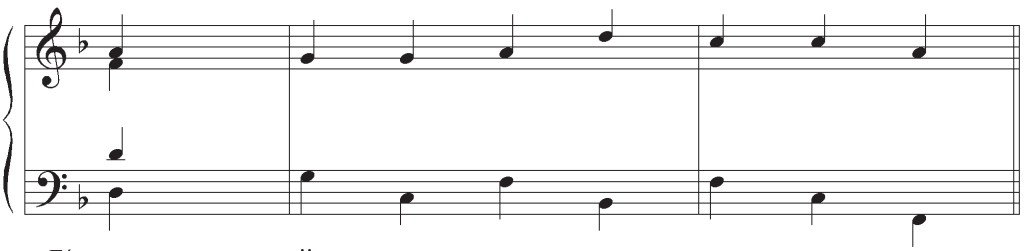


UNIDADE IV–exercícios

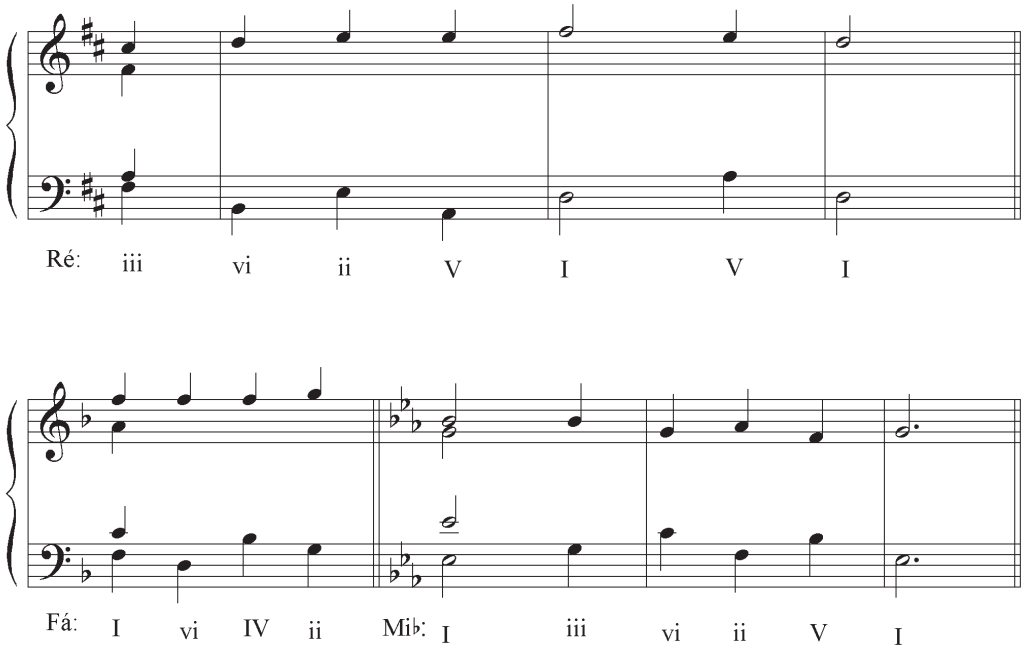
Exercício 1

1. Complete a voz interna no segundo acorde de cada exercício.
A tonalidade é Fá maior em todos os exercícios.

Fá:

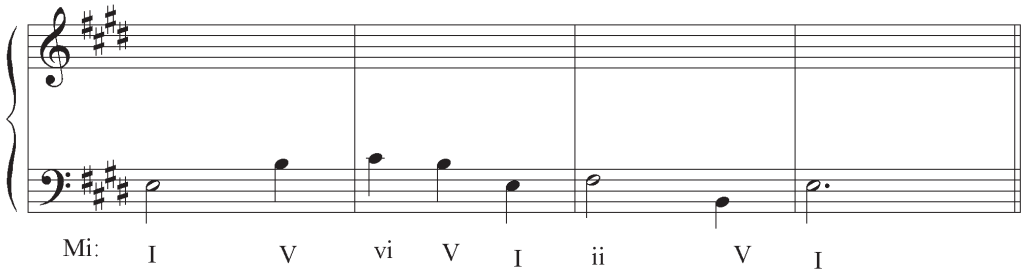
2. Complete as partes do contralto e do tenor nos exercícios abaixo.

Sol: ii V I V Mi♭: iii vi ii V I



Fá: vi ii V I IV I V I



3. Complete as partes do soprano, contralto e tenor.



4. Realize as seguintes progressões (e em outras tonalidades maiores que você queira):

Dó: I–V; V–I; I–IV; IV–I; I–IV–V–I.

Ré: I–V; V–I; I–IV; IV–I; I–IV–V–I.

Si♭: I–V; V–I; I–IV; IV–I; I–IV–V–I.

Ré♭: I–V; V–I; I–IV; IV–I; I–IV–V–I.

Lá: I–V; V–I; I–IV; IV–I; I–IV–V–I.

UNIDADE V

Modelos cadenciais em maior

Na música tonal uma determinada combinação de acordes define um centro de referência sonora. Este ponto de referência se expressa através de um acorde que predomina sobre outros, este é o acorde de tônica. No entanto, não é qualquer combinação de acordes que pode e expressa uma tônica. A melhor combinação de acordes que expressa uma tonalidade de forma clara e inequívoca envolve o acorde de dominante (V) pois este tem na sua constituição o grau escalar 5 (dominante) e a sensível (7). Estas duas notas quando envolvidas em um contexto tonal apresentam uma forte tendência de resolução: tanto o grau escalar 5 quanto a sensível tendem a resolver em 1 (tônica). Por este motivo o acorde de dominante (V) tem uma das mais importantes funções na música tonal. Estes dois acordes, tônica (I) e dominante (V), já bastam para expressarmos uma tonalidade. Mas além destes podemos introduzir acordes que preparam o V, por exemplo esta é a função do acorde de subdominante (IV). Portanto, quando temos uma progressão harmônica de IV–V–I temos um modelo de cadência que expressa inequivocadamente uma tonalidade. Além disso, podemos inserir um acorde V^7 (o acorde de sétima de dominante) que produz uma maior tensão e exige portanto resolução para a tônica (I). Assim, o modelo cadencial básico IV–V–I transforma-se em IV–V^7–I.

1. Tônica e dominante (I-V-I; I-V^7-I)

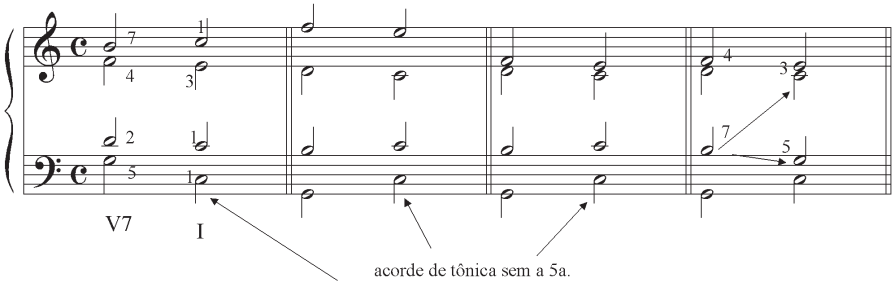
O encadeamento dos acordes V–I já foi abordado na Unidade IV. A novidade refere-se a resolução do acorde de sétima de dominante (V^7). A resolução deste é importante, pois como o acorde apresenta um trítono na sua constituição (entre a 3^a e a 7^a do acorde) ele também tem uma forte tendência a resolver na tônica. Assim a resolução do acorde deve seguir as seguintes diretrizes:

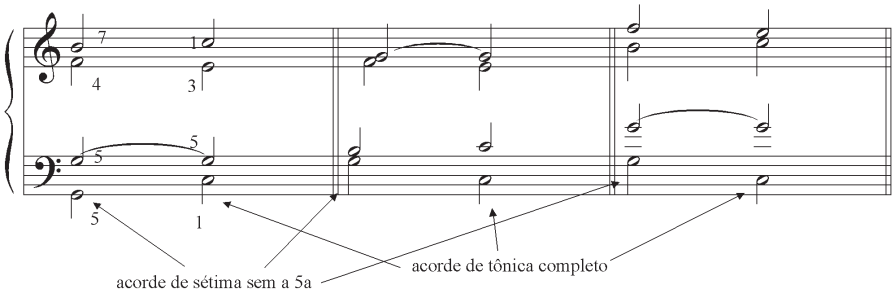
V^7–I: quando o acorde de V^7 estiver completo (com todas suas notas) a resolução se dará da seguinte forma: a terça do acorde (a sensível [7] da tonalidade) deve resolver na tônica [1]; a sétima do acorde (a subdominante [4] da tonalidade) deve resolver descendo para a mediante da tonalidade [3]; a fundamental do acorde (a dominante [5] da tonalidade) resolve na tônica [1]; e a quinta do acorde (a supertônica [2] da tonalidade) também resolve na tônica [1].

Assim, as notas que caracterizam este acorde (V^7) são os 4^o e 7^o graus da escala. Ambas notas são consideradas como características de uma tonalidade pois elas previnem a expressão de outras áreas tonais vizinhas. De acordo com o círculo de 5as, a dominante, uma 5^a acima, Sol maior, e a subdominante, uma 5^a abaixo, Fá maior, são as tonalidades mais próximas da tônica. Portanto estas tonalidades vizinhas são neutralizadas quando utilizamos e reafirmamos uma tonalidade com o acorde de V^7. A sensível (7) em Dó maior, si♮, previne a expressão da região tonal da subdominante (que tem si♭ na sua armadura de clave); e a subdominante (4) previne a expressão da região da dominante (que tem fá♯ na sua armadura de clave). Em conclusão, o acorde de V^7 é importante para a reafirmação da tonalidade de uma obra.

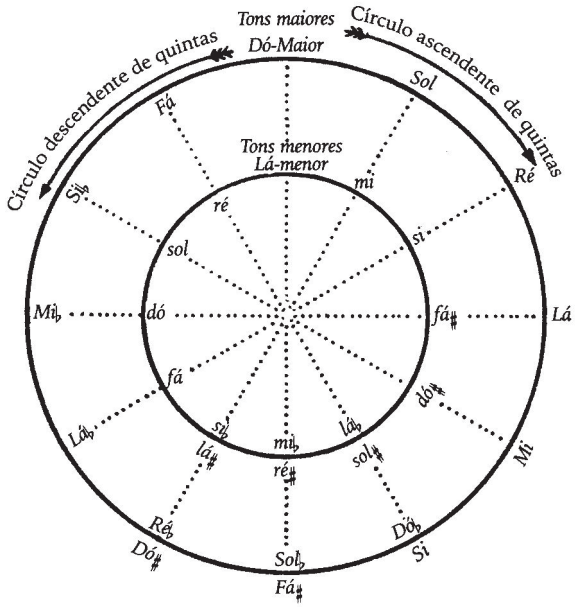
Resolução dos acordes de sétima de dominante:

1. Resolução do acorde de sétima de dominante.





Círculo de quintas:



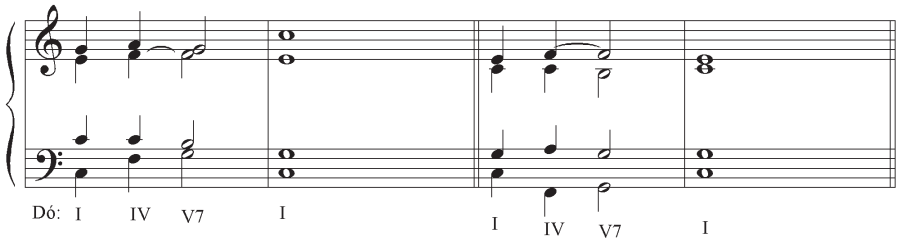
2. Subdominante-dominante-tônica (IV-V[V^7]-I); tônica-subdominante-dominante-tônica (I-IV-V[V^7]-I).

A progressão de acordes que têm sua fundamental a distância de 2ª, IV–V por exemplo, foi abordada na Unidade IV. Quando no contexto de cadência, IV–V–I, o acorde IV (subdominante) apresenta uma função de preparação para o acorde de dominante. Poderíamos dizer que o modelo cadencial completo pode ser representado como:

I repouso
IV abandono do repouso
V tensão
I resolução e repouso

Uma das características do acorde IV é a presença da 7ª do acorde V^7 na sua constituição. Assim, é comum preparar-se a 7ª do V^7 fazendo-a soar já na mesma voz do acorde de subdominante (IV).

2. Encadeamento de I–IV–V[V7]–I em maior.

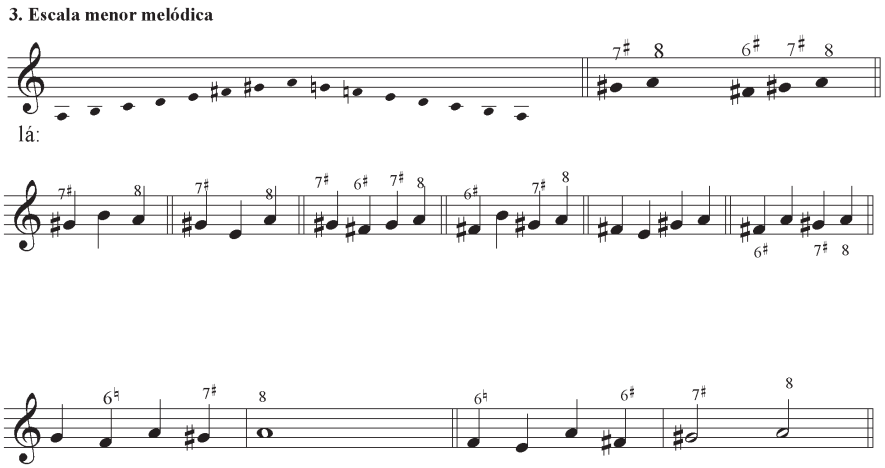


3. Modelos cadenciais em menor:

Condução de vozes no modo menor (neutralização):

Quando fazemos os encadeamentos de acordes no modo menor, é muito importante considerar e fazer uma boa condução de voz que respeite a escala menor melódica. Assim algumas regras que se referem aos 6º e 7º graus da escala menor melódica (6♭–7♭, e 6♯–7♯) devem ser observadas:

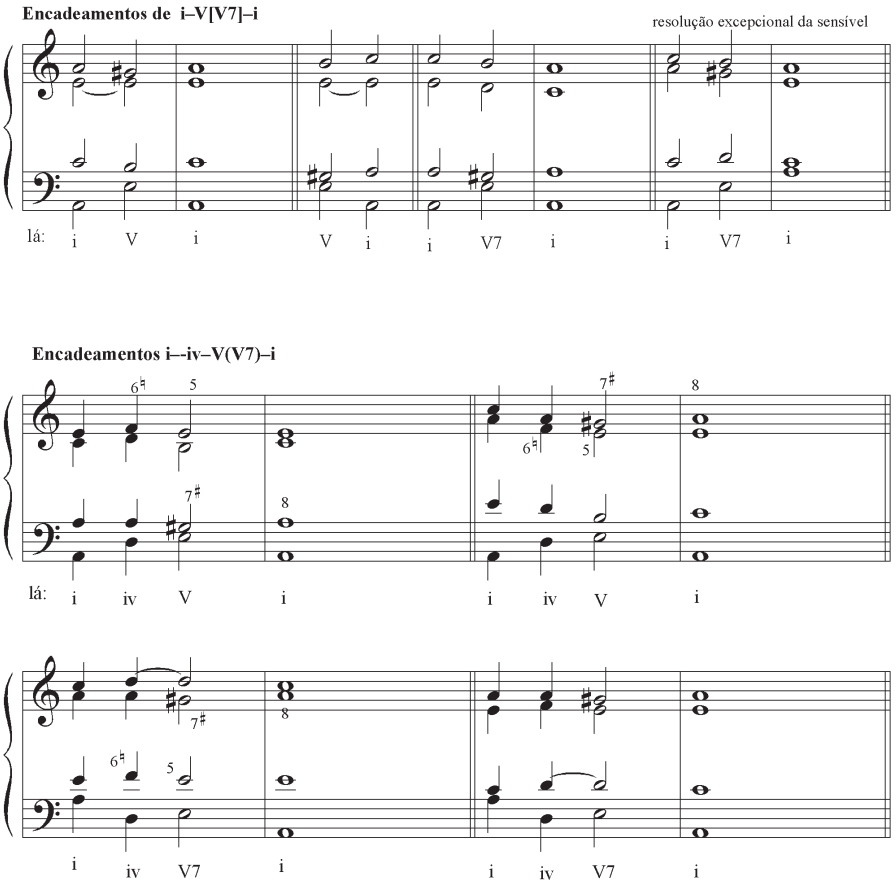
1. a sensível (7♯) deve ser seguida pela tônica (8 ou 1); 2. a submediante alterada ascendentemente (6♯) deve ser seguida da sensível e da tônica. Progressões

melódicas como as seguintes devem ser evitadas: sol♯ –sol♮; fá♯ –fá♮; fá♯ –sol♮. Mas as seguintes são possíveis: sol♯ –si–lá (7♯ –2–8); sol♯ –mi–lá (7♯ –5–8); sol♯ –fá♯ –sol♯ –lá (7♯ –6♯ –7♯ –8). 3. A subtônica, ou 7º grau natural da escala menor melódica, deve ser conduzido ao 6º grau natural: 7♮–6♮. 4. A submediante natural, 6º grau da forma descendente da escala menor melódica, deve ser resolvido descendo ao 5º grau: 6♮–5.

3.1 Tônica e dominante (i-V-i; i-V^7-i)

Na progressão em menor V$^{(7)}$–i devemos tomar cuidado com a resolução da nota sensível [7]. Esta deve resolver na tônica. Uma possível exceção é considerada quando a sensível estiver em uma voz intermediária (ou interna). Neste caso a sensível pode descer à 5ª do acorde de tônica (cf. o 4º exemplo dos encadeamentos V–i a seguir).

3.2 Subdominante-dominante-tônica (iv-V[V^7]-i); tônica-subdominante-dominante-tônica (i-iv-V[V^7]-i)

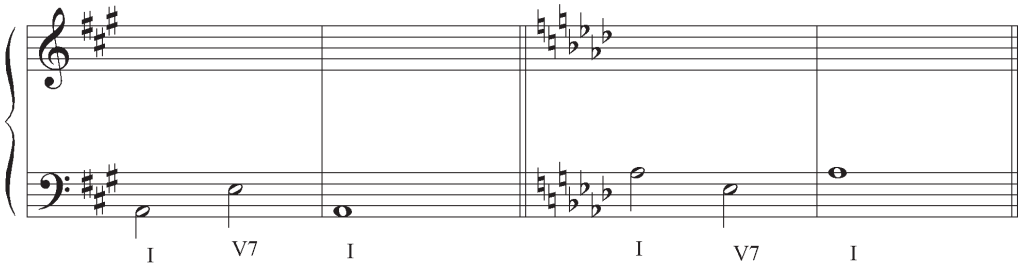
Devemos notar que os acordes que caracterizam o modo menor compreendem uma subdominante menor (iv), dominante (V) e, é claro, a tônica menor (i). Também é importante observar, que os acordes mais comuns de uma tonalidade

menor são os que são derivados da escala harmônica, apesar da escala melódica ditar regras para a condução de vozes. Assim no segundo exemplo a seguir, o 6º grau escalar [6♮] desce ao 5º [5], e o 7º [7♯] sobe à tônica [1 ou 8].

Encadeamentos de i–V[V7]–i
resolução excepcional da sensível
lá:
i V i V i i V7 i i V7 i
Encadeamentos i–-iv–V(V7)–i
lá:
i iv V i i iv V i
i iv V7 i i iv V7 i

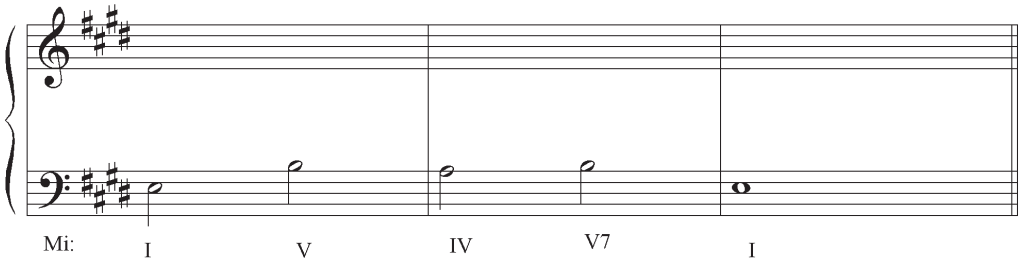
UNIDADE V–exercícios

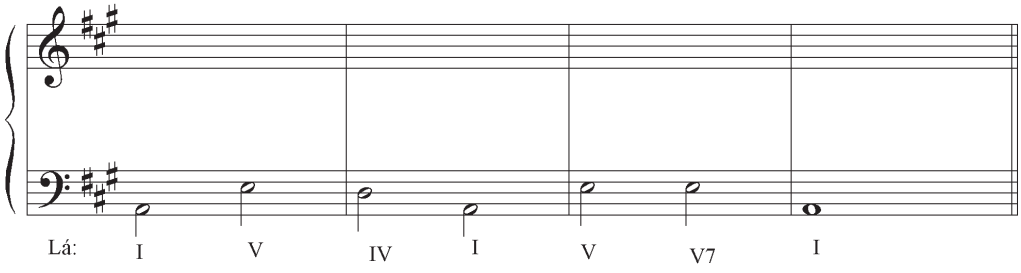
Exercício 1

1. Complete as progressões abaixo. Resolva os acordes de sétima de dominante.

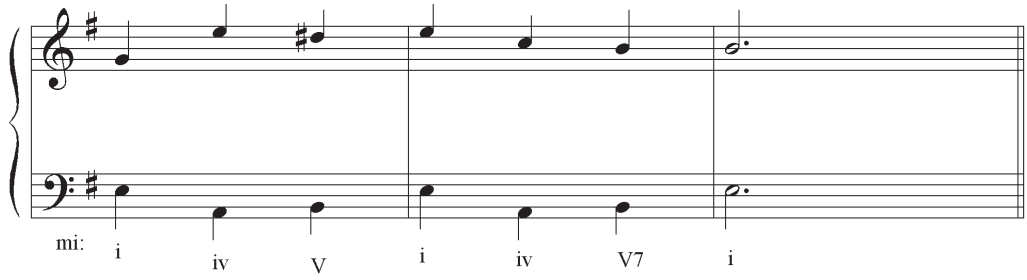


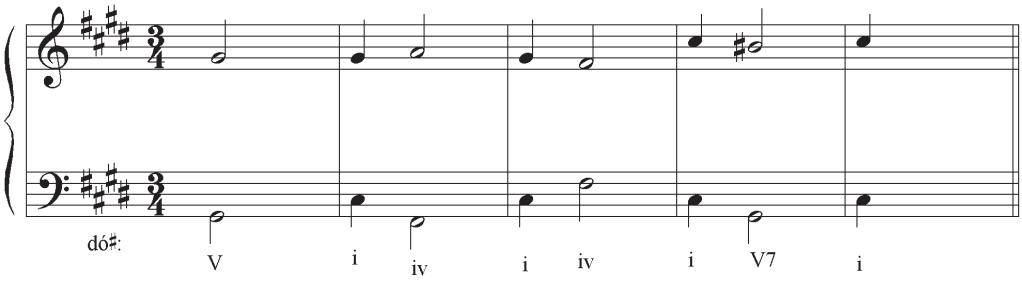
2. Complete as progressões abaixo, e tente preparar a 7a do acorde V7



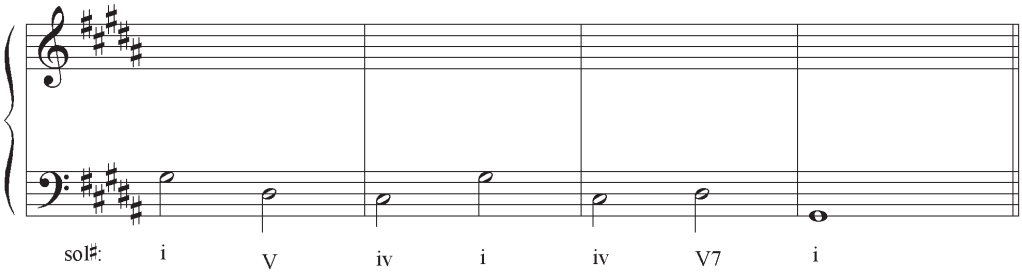


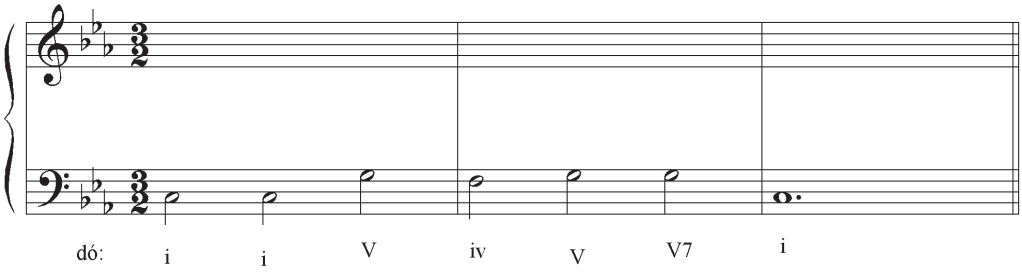
3. Complete as outras vozes, dada a melodia e o baixo (em menor)





4. Dado o baixo, complete as vozes observando a condução de voz no modo menor, e tente preparar a 7a do acorde V7.



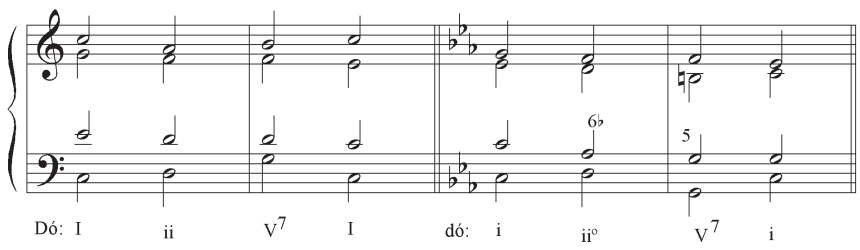


UNIDADE VI

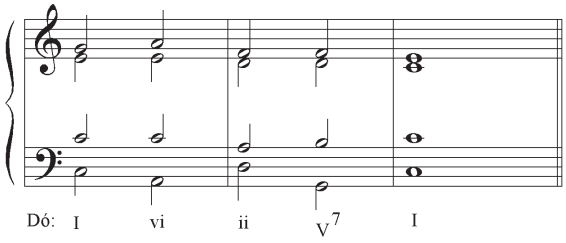
1. Ampliação do modelo cadencial no modo maior.

O modelo cadencial mais simples, I–IV–V–I, pode ser ampliada com o acréscimo ou a substituição de alguns destes acordes por outros que apresentem função semelhante. Um primeiro caso é a substituição do IV pelo ii (acorde de supertônica).

1.1 O acorde de supertônica ocorre quando consideramos uma ampliação do modelo cadencial de I–V–I para I–ii–V–I. A progressão ii–V, de 4ª ascendente, reafirma a tonalidade principal por apresentar o grau escalar 4 (subdominante) como nota característica da tonalidade, lembre-se de que os 7º e 4º graus [sensível e subdominante] são notas que caracterizam uma tonalidade; e que estas previnem a possível mudança de área tonal para as tonalidades vizinhas da dominante e da subdominante. Assim, o acorde ii funciona como uma espécie de preparação para a dominante e pode substituir o acorde de subdominante (IV): ii(IV)–V–I. No modo menor, o acorde de supertônica é uma tríade diminuta (iiº) e envolve o 6º grau da forma descendente da escala menor melódica. Portanto devemos conduzir este [6] em direção ao [5], em dó menor lá♭ para sol♮.



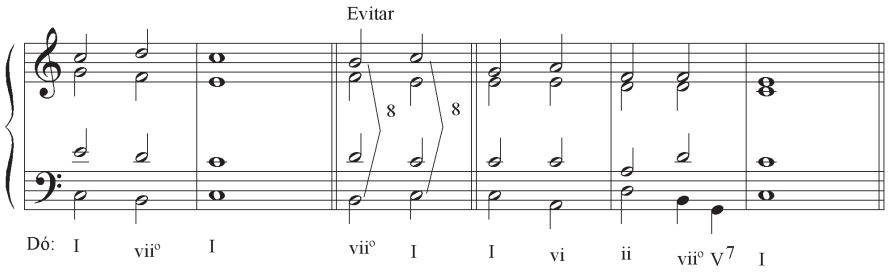
1.2 O acorde de vi no modo maior (submediante) amplia ainda mais a cadência. Agora temos vi–ii–V–I. Também este acorde no modo maior representa a tonalidade da relativa menor (em Dó maior [I], lá menor [vi]), tornando-se assim um pólo importante de desvio tonal. A cadência torna-se então I–vi–ii–$V^{(7)}$–I.



1.3 Se acrescentarmos mais um acorde em direção ascendente no círculo de 5as teremos então o acorde de mediante, iii. Geralmente, o 3^{o} grau [3], quando presente no baixo, é harmonizado como a primeira inversão do acorde de tônica (I^6) que veremos na Unidade VIII. Mas, o acorde por si só pode ocorrer no maior, muito embora seja raro.

1.4 O acorde de sensível (vii^{o}) apresenta uma função de dominante. Ou seja, ele pode substituir o acorde de V. Lembre-se de que este acorde é formado pela 3^{a}, 5^{a}, e 7^{a} de um acorde de V^7. Em Dó maior: si–ré–fá. De fato, o acorde contém notas características de uma tonalidade (4^{o} e 7^{o} graus), o que também leva a considerar-se o acorde como um acorde de sétima de dominante sem sua fundamental (em Dó maior: V7 (sol–si–ré–fá) e vii^{o} (si–ré–fá, com o sol omitido). Assim, a cadência pode ser ampliada para: iii–vi–ii–V(vii^{o})–I. Mais uma observação em relação ao vii^{o}: este acorde quando usado em uma cadência de afirmação da tonaliadade deve ser seguido do $V^{(7)}$, porque o movimento do baixo é de cadência perfeita e muito forte harmonicamente. Finalmente, quando usamos este acorde (vii^{o}) a 4 vozes dobramos a sua 3^{a} e não a sua fundamental,

porque a fundamental deste acorde é a sensível da tonalidade e como tal deve ser resolvida na tônica. Naturalmente que se dobramos a sensível ocorrerá 8as paralelas.



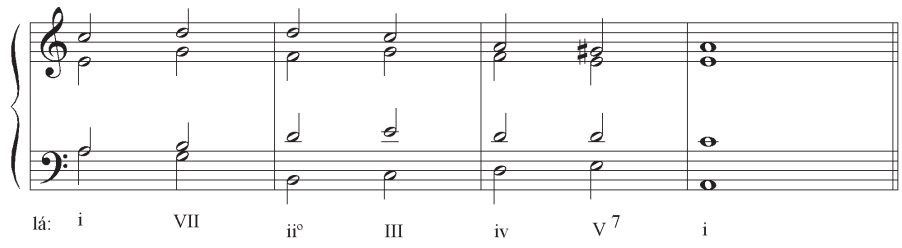
2. Ampliação do modelo cadencial no modo menor.

O modo menor é tonalmente mais instável que o modo maior. Em conseqüência deste fato os seguintes acordes podem ser usados mas com cautela.

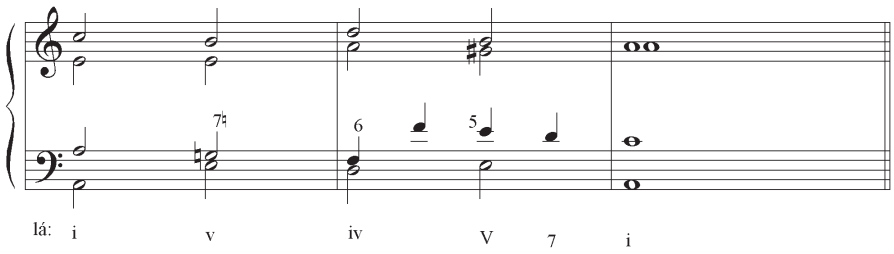
2.1 Devemos considerar o III como o relativo maior de uma tonalidade menor. Em lá menor: III (Dó maior). Este acorde deve ser neutralizado por um retorno à tônica menor e através de uma cadência perfeita do tipo iv–V–i.

2.2 O acorde de subtônica em menor (VII [sol♮–si–ré]) ocorre como uma dominante individual (que veremos mais tarde) da mediante (III [dó–mi–sol]), assim como o acorde de ii° (si–ré–fá).

Observe que no seguinte exemplo ocorrem 5as consecutivas no segundo compasso e entre baixo e contralto, mas a primeira 5^{a} é diminuta e a segunda uma 5^{a} justa, portanto é um movimento permitido.



2.3 O acorde de quinto grau menor (v) ocorre como parte da forma descendente da escala menor melódica (7♮–6♮), e é comum encontrarmos a progressão i–v–iv–V–i.

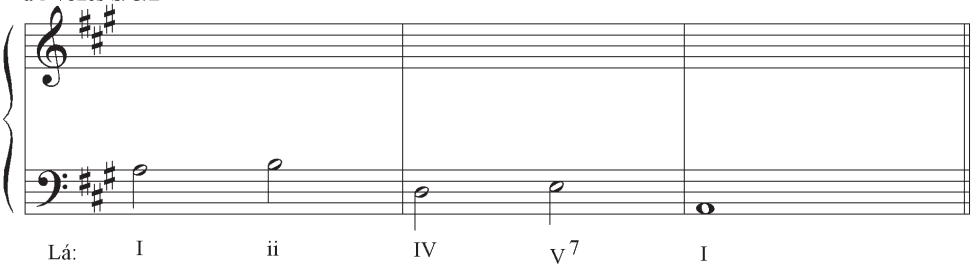


Concluindo, podemos ter no modo menor os seguintes modelos cadenciais ampliados: VII–III–VI–iv(iiº)–(viiº)$V^{(7)}$–i; e VII(iiº)–III–VI–iv–(viiº)$V^{(7)}$–i.

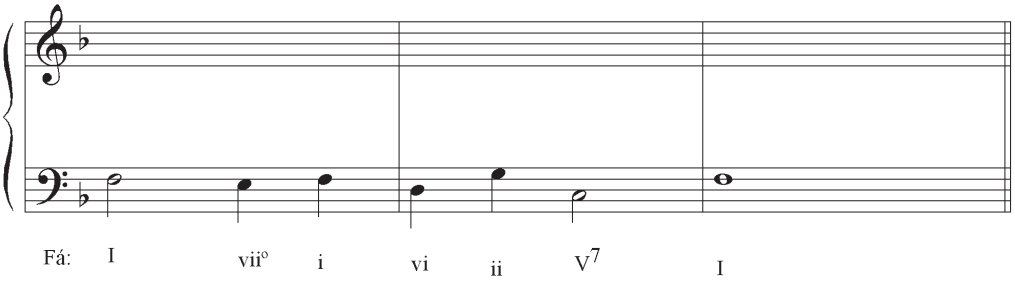
UNIDADE VI–exercícios

1. Realize os seguintes exercícios.

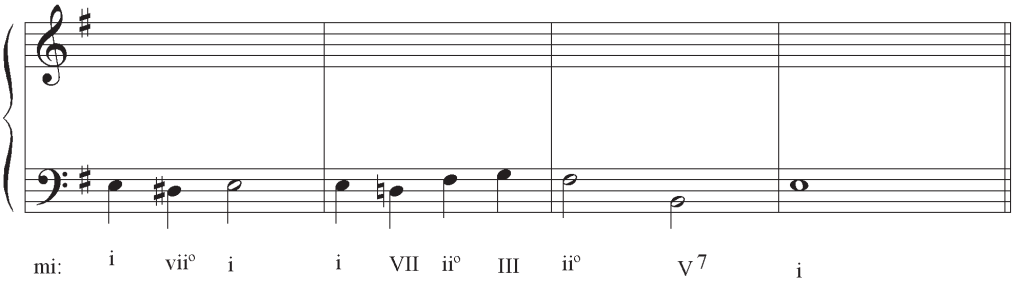
a 3 vozes S/C/B



a 4 vozes



a 4 vozes



UNIDADE VII

1. Notas estranhas à harmonia.

Uma *nota estranha à harmonia* (NEH) é uma nota, diatônica ou cromática, que não pertence à um acorde, ou seja, à duração de um determinado acorde. Esta nota pode ser uma nota estranha durante toda a sua duração ou, se a harmonia mudar durante a duração desta nota, ela pode se tornar uma nota real de um acorde. Assim, existem duas possibilidades para a duração das notas estranhas à harmonia: 1. a nota é estranha durante toda sua duração; e 2. a nota é estranha somente durante parte de sua duração.

O reconhecimento das notas estranhas à harmonia é, em geral, bastante simples. Quando temos uma textura harmônica formada principalmente por tríades diatônicas esta tarefa é fácil. No entanto, para estruturas harmônicas mais complexas e que envolvem acordes de sétima e nona, e harmonias cromáticas, o reconhecimento das notas reais e notas estranhas à harmonia torna-se mais complexa.

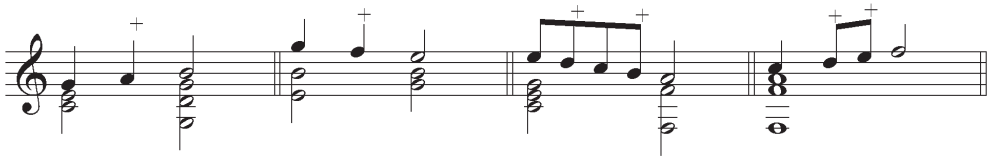
2. Classificação das notas estranhas à harmonia.

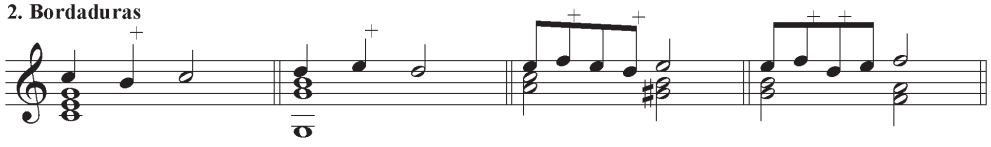
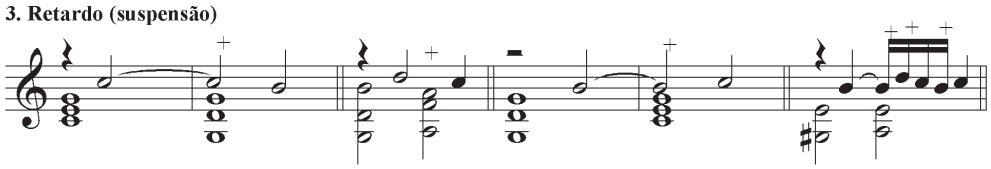
A seguinte tabela é uma classificação geral das várias formas de notas estranhas à harmonia:

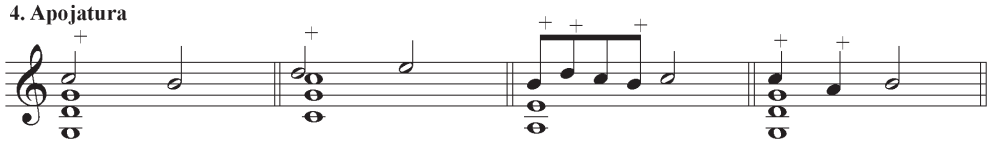
Nome	**intervalo em que inicia**	**intervalo em que termina**
Nota de passagem	grau conjunto	grau conjunto na mesma direção
Bordadura	grau conjunto	grau conjunto na direção contrária
Retardo (suspensão)	a mesma nota	resolve por grau conjunto ascendente ou descendente
Apojatura	outra nota	resolve por grau conjunto
Escapada	grau conjunto	resolve saltando para uma nota real
	salto	resolve por grau conjunto em nota real
Antecipação	grau conjunto ou salto	na mesma nota

3. Reconhecimento de notas estranhas à harmonia.

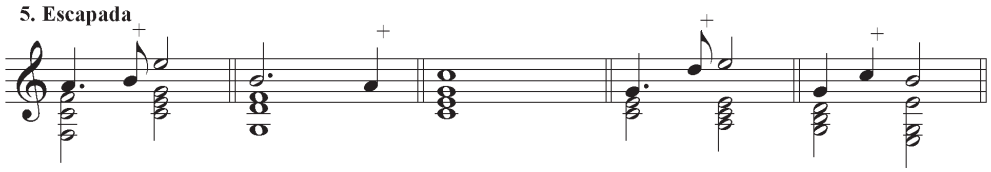
1. Notas de passagem



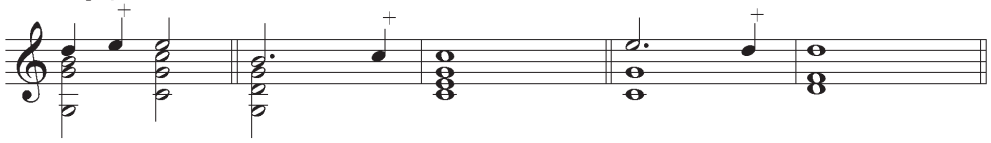
2. Bordaduras

3. Retardo (suspensão)

4. Apojatura



5. Escapada

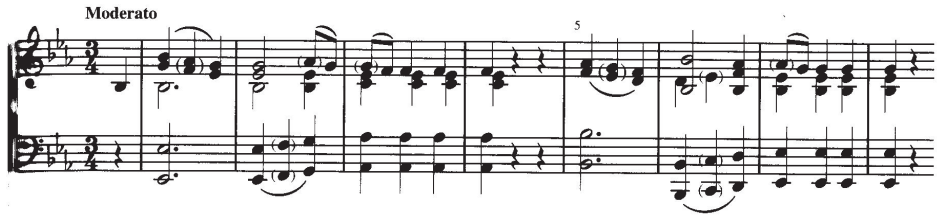
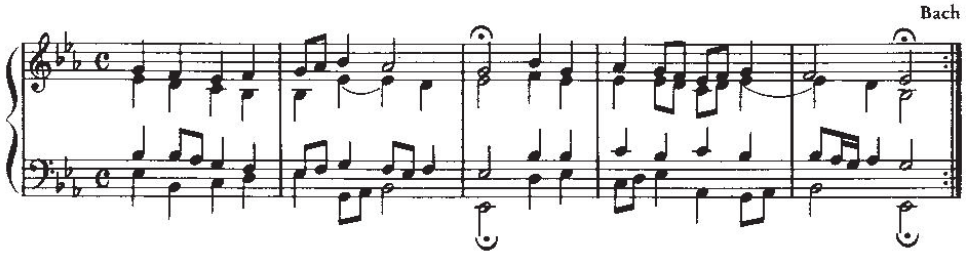
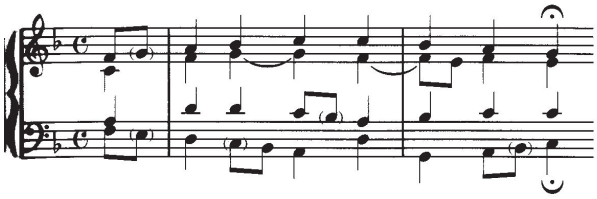
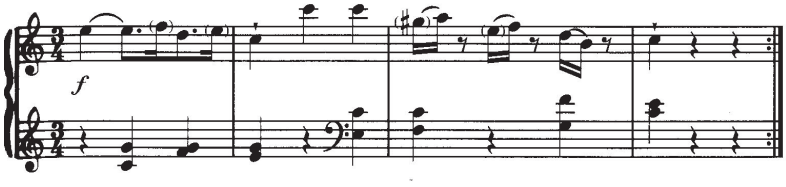
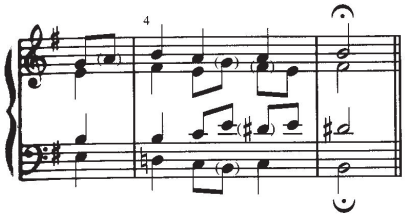


6. Antecipação

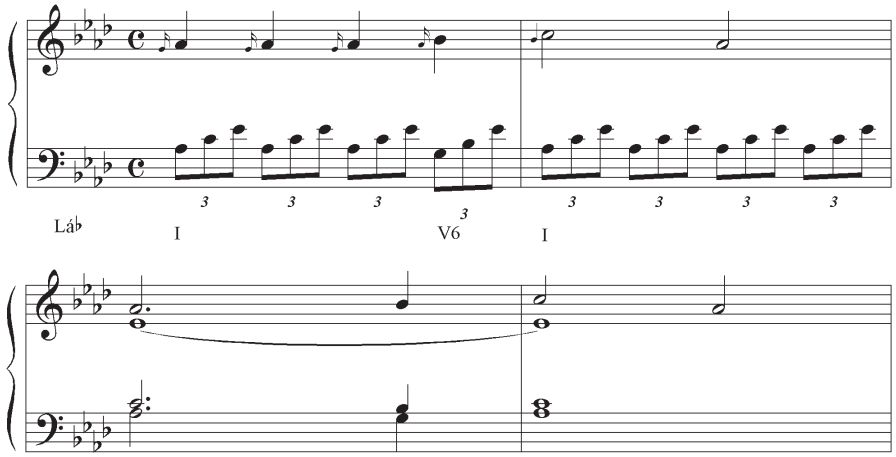


UNIDADE VII–exercícios

1. Analise os seguintes trechos e anote os graus (Romanos), a tonalidade, e as inversões dos acordes. Algumas das notas são notas estranhas à harmonia (inclusive as que estão entre parênteses), você deve indentificá-las marcando: (P) passagem; (B) bordadura; (AP) apojatura; (A) antecipação; (E) escapada; (R) retardo. Para a análise harmônica as NEH não devem ser consideradas.

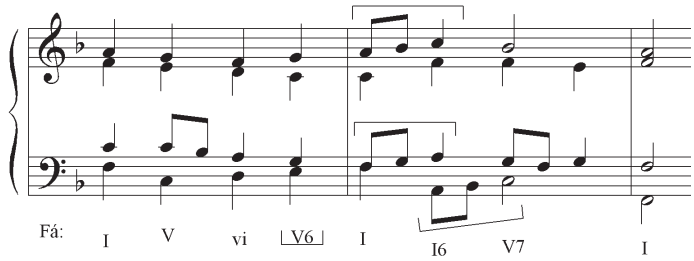
1. Beethoven, Minueto

2. Bach, *"Schmücke dich, o liebe Seele"*

3. Bach, "*O Ewigkeit, du Donnerwort"*

4. Haydn, Sonata no. 35/iii

5. Bach, "*Als vierzig Tag nach Ostem"*

UNIDADE VIII

1. Inversão de tríades.

A origem da inversão da tríade pode ser comprovada quando consideramos o arpejo do baixo. Uma figura comum de acompanhamento para uma linha melódica em obras instrumentais é o arpejo simples de uma tríade. O seguinte exemplo, da sonata para piano nº 43 de Haydn, mostra que o arpejo pode ser entendido como uma linha real do baixo e que as notas que compõem o arpejo do baixo são, na realidade, pertencentes às vozes internas.

Assim, é comum que tenhamos acordes em 1ª inversão (com a 3ª no baixo) e em 2ª inversão (com a 5ª no baixo) em texturas musicais que apresentem um arpejo simples da linha do baixo.

As tríades em 1ª inversão são usadas como acordes que substituem as tríades em estado fundamental. Uma das razões para usarmos estas tríades em 1ª inversão é para criarmos uma maior flexibilidade, uma maior variedade, para a linha melódica do baixo. Outra razão é para amenizar o efeito da progressão V–I, e a importância dos acordes V e I, especialmente quando eles não envolvem uma finalização formal, ou quando não são acordes com um objetivo tonal claro. No

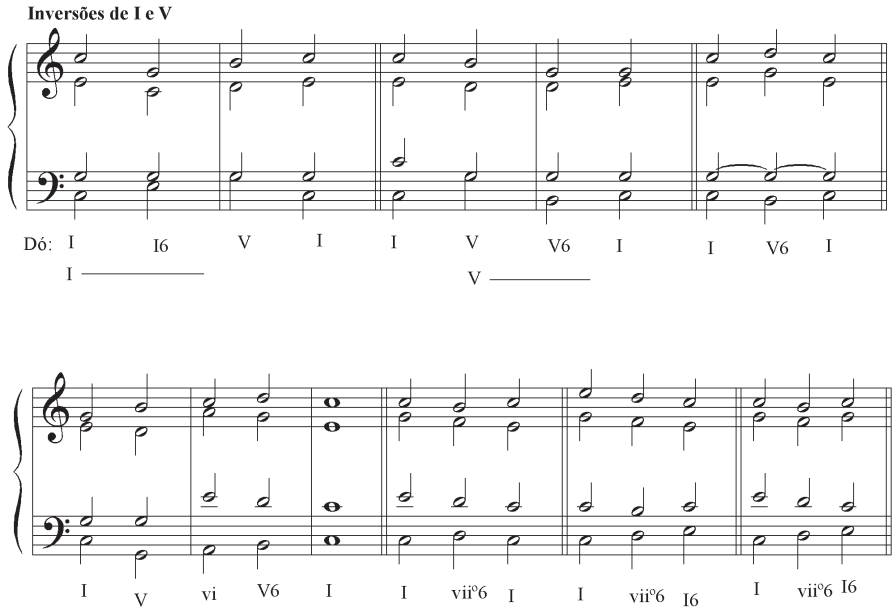
seguinte exemplo vemos como os acordes de V^6 e I^6 têm uma função de acordes de passagem que provêem uma maior variedade à linha melódica do baixo. Além disso, o acorde de I^6 no segundo compasso possibilita a imitação entre soprano e baixo.



2. Uso das tríades em 1ª inversão.

Temos como uso freqüente de I^6 e V^6, a função de acordes de passagem ou bordadura. No primeiro caso, I^6 prolongará a harmonia de I (tônica) através de uma repetição da harmonia, e no segundo caso, V^6 tanto servirá como acorde de passagem ou como um acorde bordadura. Por exemplo, nas seguintes progressões as funções especificadas se realizam: I–I^6 (prolonga I)–V; I–V–V^6 (prolonga V)–I; I–V^6 (bordadura de I)–I; I–V–vi–V^6 (passagem entre vi e I)–I.

O acorde de vii^o pode também ser usado tanto como um acorde de passagem ou como bordadura de I. A progressão I–vii^{o6}–I indica que o acorde de vii^{o6} é uma bordadura superior da fundamental da tônica (em dó maior, as notas do baixo seriam: dó–ré–dó). E a progressão I–vii^{o6}–I^6 indica que o acorde vii^{o6} é uma passagem entre dois acordes de tônica (em dó maior, as notas do baixo seriam: dó–ré–mi). Deve-se notar que a dissonância de trítono (4ª aumentada ou 5ª diminuta) deve resolver comumente, i.e. a 4ª aumentada resolve em uma 6ª maior ou menor, e a 5ª diminuta resolve em uma 3ª maior ou menor. Exceções a

esta regra são as progressões de vii^{o6}–I^{6} em que a 4ª diminuta pode resolver em uma 4ª justa.

É importante lembrarmos que a progressão V–vi^{6} deve ser evitada pois o movimento melódico do baixo, em dó maior: sol–dó, mais se assemelha a uma progressão de V–I. No entanto, podemos usar a progressão I–IV(ii)–V–vi (acorde vi em estado fundamental), que caracterizará uma cadência interrompida.

3. Inversões do acorde de V^{7}

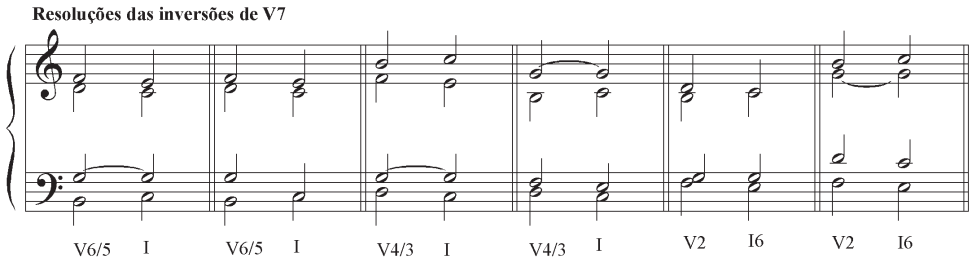
Primeiramente, devemos lembrar que as inversões do acorde de sétima de dominante (V^{7}) correspondem à seguinte cifragem:

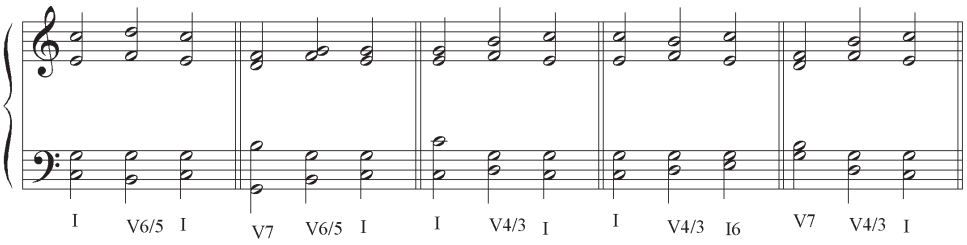
V$^{6/5}$	o acorde tem sua 3ª no baixo, ou como nota mais grave.
V$^{4/3}$	o acorde tem sua 5ª no baixo, ou como nota mais grave.
V^{2} (V$^{4/2}$)	o acorde tem sua 7ª no baixo, ou como nota mais grave.

As resoluções das inversões deste acorde correspondem exatamente as mesmas possibilidades de resolução que já foram abordadas em relação ao estado fundamental do acorde de V^{7}. Assim, temos a seguinte tabela de resolução:

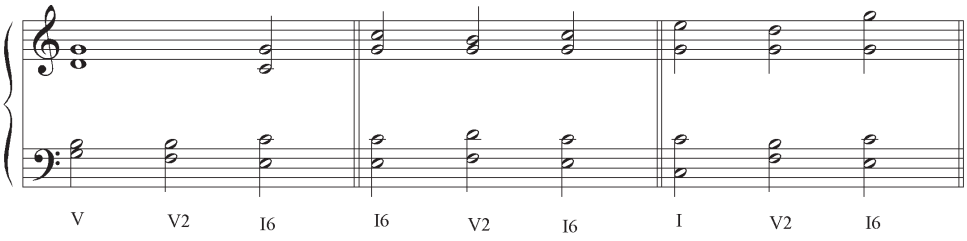
A 7ª do acorde [4] V^{7} sempre resolve descendo para a 3ª da I [3].

A 3ª do acorde [7] V^7 geralmente resolve na fundamental de I [1], ou para a 5ª [5] de I quando em voz interna.
A 5ª e a fundamental de V^7 [2 e 5, respectivamente] resolvem na fundamental de I [1].

Assim, nas inversões de V^7 as mesmas resoluções devem ser respeitadas.

As funções das inversões do V^7, em alguns casos, se parecem com as funções das inversões de V e de viiº. Assim, $V^{6/5}$ (com a 3ª do acorde [7-sensível da tonalidade] no baixo) deve resolver na tônica, e o acorde funcionará como um acorde bordadura na progressão I–$V^{6/5}$–I, e como uma extensão da V^7 no na progressão I–V^7–$V^{6/5}$–I. A segunda inversão de V^7, $V^{4/3}$, que tem a 5ª do acorde (2) no baixo, funciona de forma muito semelhente à vii^{o6}. Na progressão I–$V^{4/3}$–I, o acorde funcionará como um acorde bordadura de I, e na progressão I–$V^{4/3}$–I^6, o acorde funcionará como um acorde de passagem entre I e I^6.

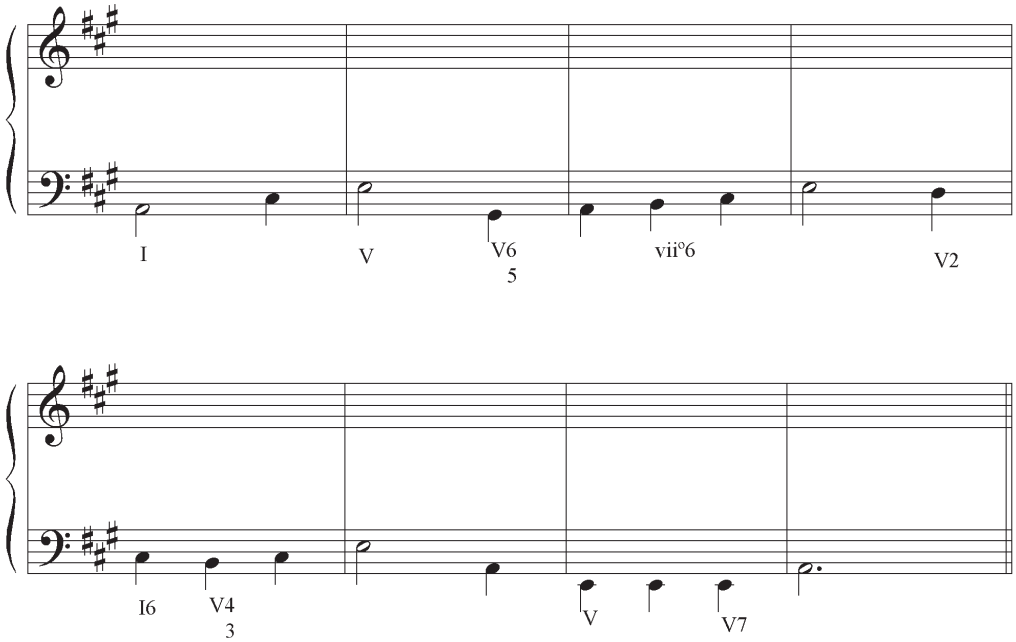


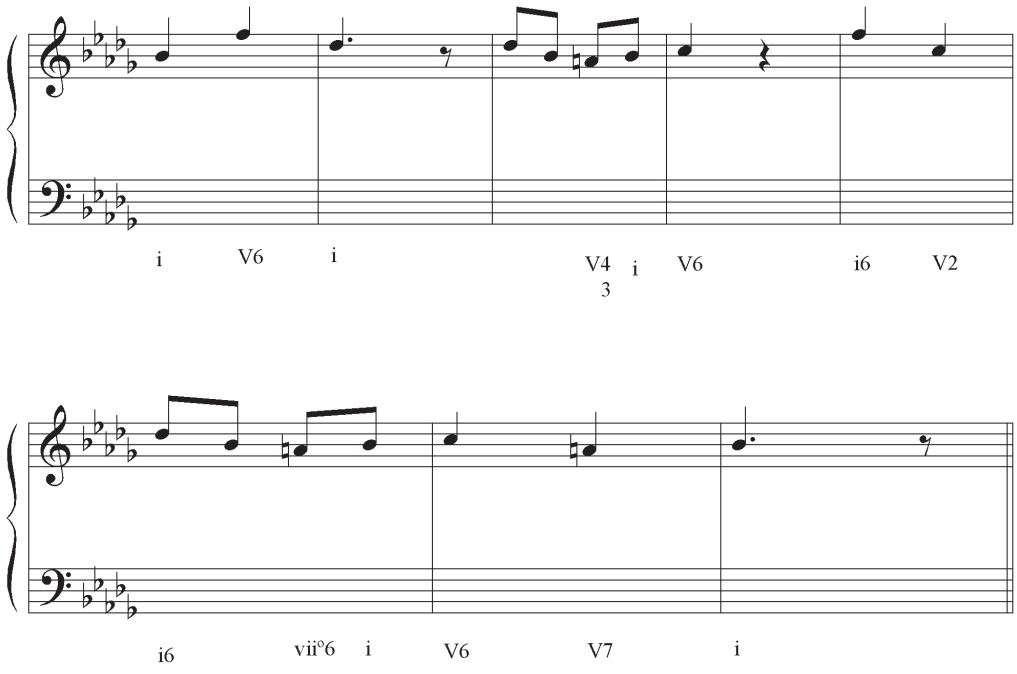
A terceira inversão de V^7 (V^2 ou $V^{4/2}$) que tem a 7ª do acorde no baixo (4) deve obrigatoriamente resolver em I^6, uma vez que a 7ª sempre deve resolver descendo por grau conjunto. Assim, as possibilidades de progressão para este acorde são: V–V^2–I^6; I^6–V^2–I^6; I–V^2–I^6.


V
V2
I6
I6
V2
I6
I
V2
I6

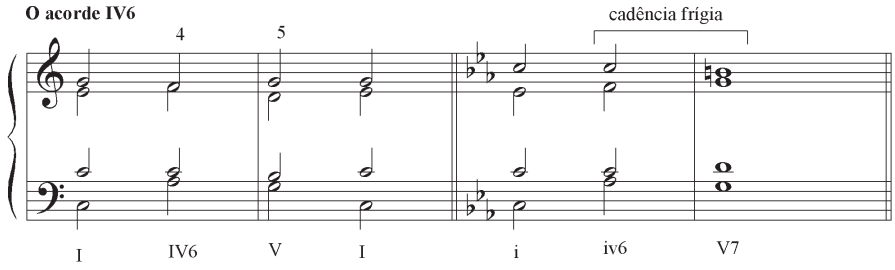
UNIDADE VIII–exercícios

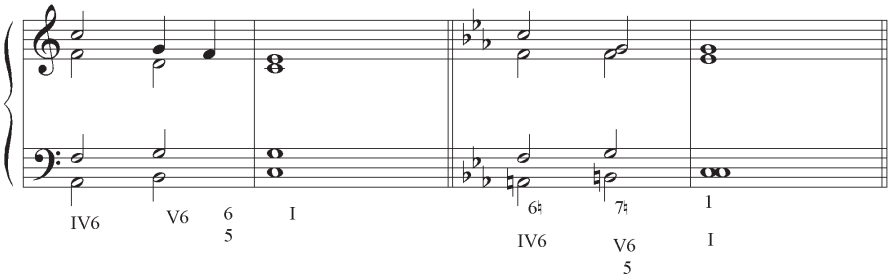
1. Realize as partes do soprano, contralto e tenor de acordo com o baixo dado.



2. Realize o baixo, tenor e contralto.

UNIDADE IX

1. O acorde de IV^6.

O acorde de IV, tanto em maior quanto em menor, serve como uma preparação para a dominante (V ou V^7). A primeira inversão do acorde de IV (IV^6) também terá o mesmo uso, i.e. o de preparar a dominante. Assim a progressão cadencial passa a incluir a seguinte alternativa: I–IV^6–V–I. Devemos lembrar que o movimento melódico do baixo, nesta alternativa cadencial, é 1–6–5–1. No modo menor, o movimento cadencial iv^6–V caracteriza uma cadência frígia porque simplesmente imita um tipo de cadência muito freqüente da música modal no modo frígio. É importante observar que o movimento de 4–5 é realizado de maneira clara.

A progressão IV^6–V^6 ($V^{6/5}$)–I deve respeitar a condução de voz do baixo (6–7–8). No modo menor o iv, se utilizado nesta situação, deve ser modificado para IV^6–V^6 ($V^{6/5}$)–I de acordo com a escala menor melódica.

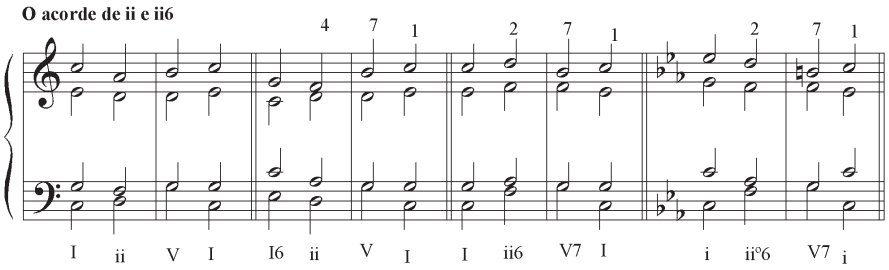


É óbvio, que o uso do acorde IV^6, quando seguido do mesmo acorde em estado fundamental, irá simplesmente prolongar a função deste.

2. O acorde de supertônica: ii e ii^6.

O acorde de ii (supertônica) é também uma preparação ao acorde de V. A progressão ii–V apresenta a mesma qualidade de uma progressão V–I, i.e. uma progressão de 4ª ascendente. No entanto, a progressão I–ii apresenta a mesma qualidade que a progressão IV–V, i.e. uma 2ª ascendente e não apresenta notas em comum entre os dois acordes. Como já observamos anteriormente, o ii na cadência I–ii–V–I substitui o acorde de IV como preparação à dominante.

No caso do acorde de ii (supertônica) em 1ª inversão (ii^6), este apresenta uma forte relação com o IV. Ambos os acordes têm o 4 grau escalar [4] como seu baixo. A progressão do baixo será, então, 1–4–5–1, e o [4] poderá ser harmonizado com o ii^6 ou IV. É importante o movimento no soprano de 2–7, em dó maior: ré–si. No modo menor, o ii^o é usado mais freqüentemente em 1ª inversão (ii^{o6}), da mesma maneira que o é o vii^{o6} no modo maior.



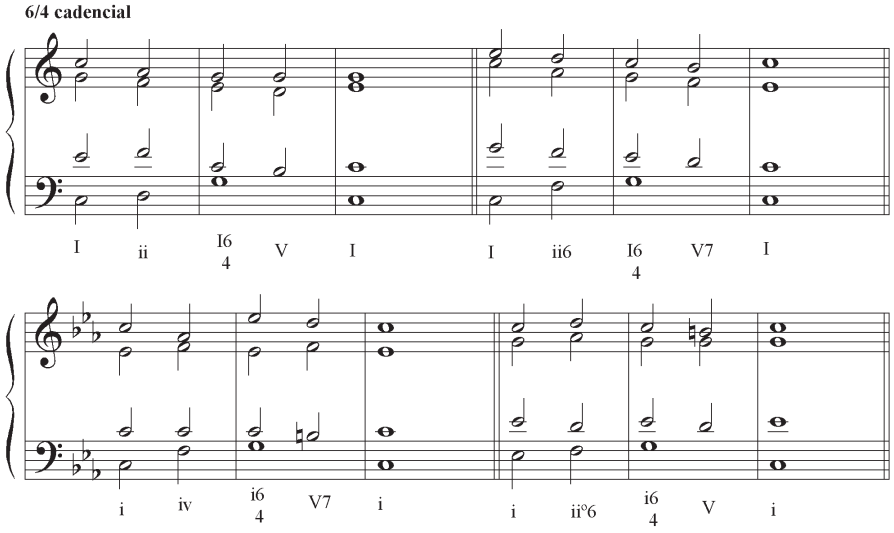
A melhor nota para ser dobrada no acorde ii, tanto em maior quanto em menor, é a sua 3ª, ou seja, o baixo de ii^6 (ou ii^{o6}). A 3ª deste acorde é o grau escalar [4], ou seja a subdominante. Ainda é importante lembrarmos que a harmonização de 2–7–1 é muito freqüente de ser encontrada no soprano. A progressão melódica de

4–7 (uma 5ª diminuta descendente ou 4ª aumentada ascendente) deve, se estiver no soprano, resolver em [1].

A 1ª inversão do acorde de supertônica (ii^6) também prolonga a mesma harmonia quando esta se repete, por exemplo, ii–ii^6.

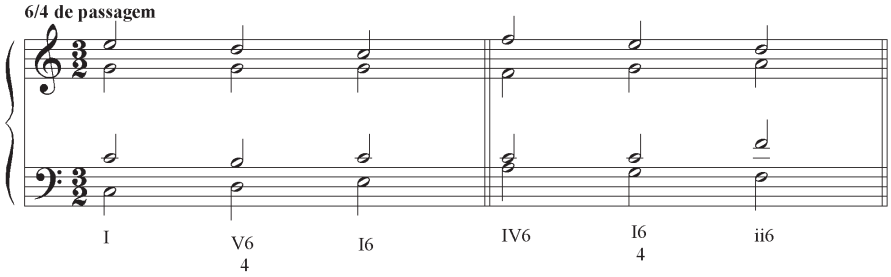
3. O acorde de 6/4 cadencial.

O acorde de 6/4 (diz-se quarta e sexta) cadencial, funciona como uma preparação forte para o acorde de dominante. Na realidade o acorde de $I^{6/4}$ (2ª inversão) é considerado como uma apojatura dupla de um acorde de V ou V^7. Para que o acorde tenha esta função claramente definida **é necessário que esteja em tempo forte**. Lembre-se que apojaturas devem ser atacadas junto com o acorde principal e resolvidas em tempo fraco. É comum encontrar este tipo de acorde cifrado simplesmente como $I^{6/4}$–V ou $V^{6/4–5/3}$, este último indicando a resolução da 6/4. Nós adotamos a cifra de $I^{6/4}$. A função deste acorde em uma cadência é sempre antes do V ou V^7. Assim, várias possibilidades de cadência podem ser contempladas: I–IV–$I^{6/4}$–V–I; I–ii^6–$I^{6/4}$–V^7–I; i–ii^{o6}–$i^{6/4}$–V^7–i; i–iv–$i^{6/4}$–V–i; I–IV^6–$I^{6/4}$–V–I; etc. As notas possíveis de duplicação são o baixo [5]; e a 6ª do acorde dobrada [3].



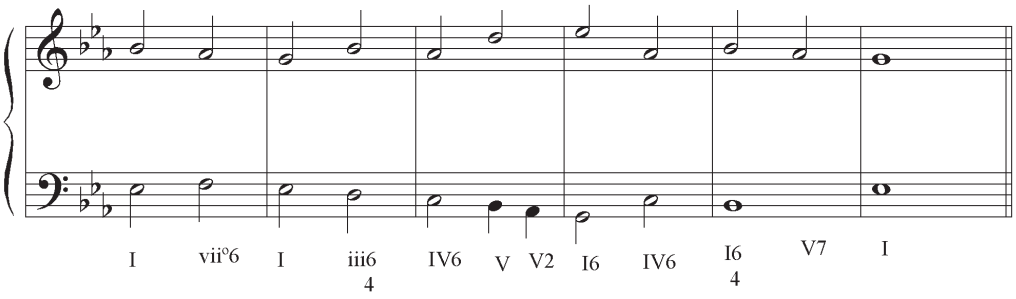
4. O acorde de 6/4 de passagem.

As tríades também podem aparecer em 2ª inversão e como acordes de passagem. Como tal, o acorde de passagem deve estar em tempo fraco. Qualquer uma das tríades pode ser usada como um acorde de 6/4 e de passagem, no entanto, as mais comuns são os acordes de $V^{6/4}$ e $I^{6/4}$, tanto em maior quanto em menor.

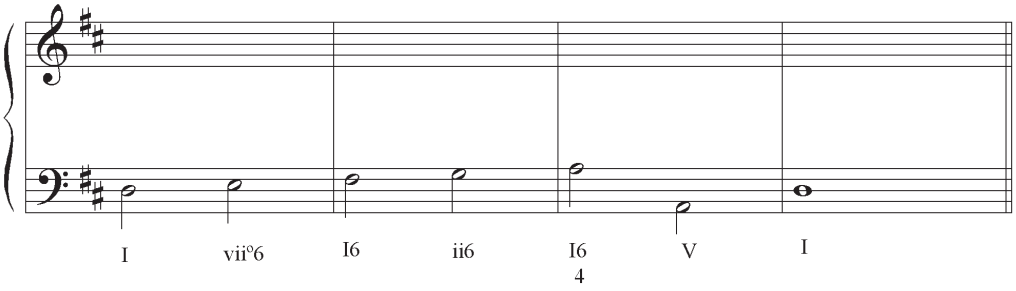


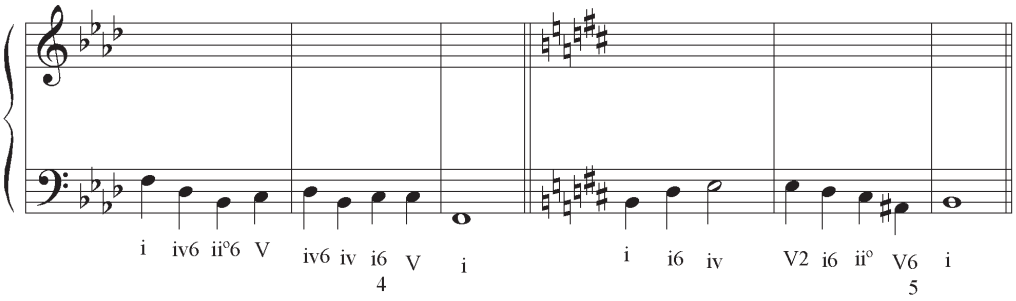
UNIDADE IX–exercícios

1. Complete as vozes internas.



Realize as vozes do soprano, contralto e tenor.



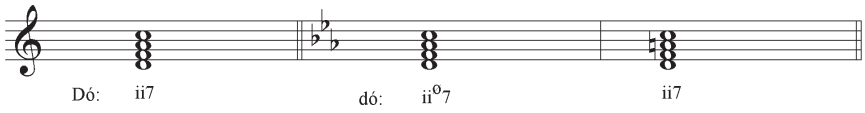


UNIDADE X

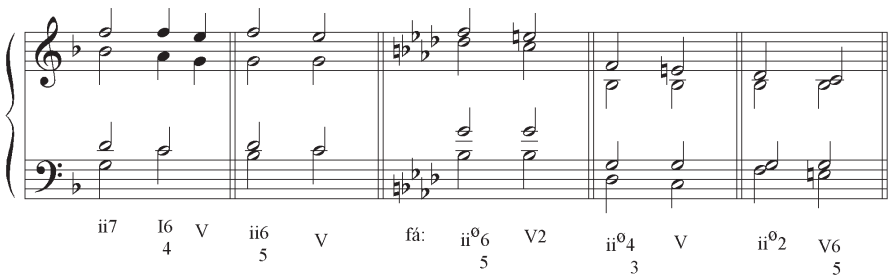
1. O acorde de supertônica com 7ª (II^7).

O acorde de 7ª mais comum a aparecer, depois do V^7, na música tonal e no modo maior é o ii^7. Este acorde é bastante freqüente pois prepara o acorde de dominante (V ou V^7), assim como o faz a tríade de supertônica (ii). É importante levarmos em conta que as fundamentais destes dois acordes (ii e V) estão a uma distância de 4ª ascendente, portanto uma progressão bastante comum (senão a mais comum).

No modo maior o acorde ii^7 é um acorde de 7ª menor (3ª menor; 5ª justa e 7ª menor). Já no modo menor, o acorde de supertônica com 7ª será mais freqüentemente usado na sua forma de um acorde meio-diminuto (ii^{ø7}) com 3ª menor, 5ª diminuta e 7ª menor. Também existe a possibilidade de termos um acorde de ii^7 (acorde de 7ª menor) no modo menor, no entanto, esta formação não é de uso freqüente.

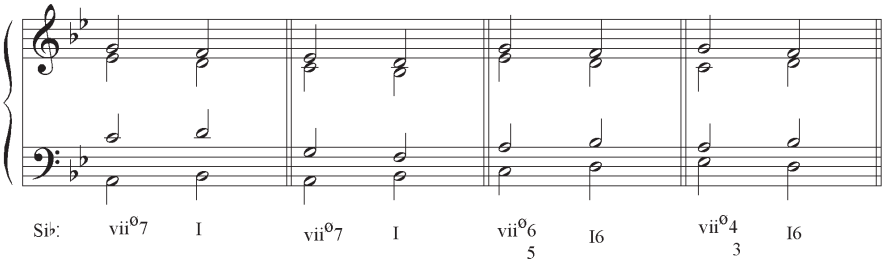


O movimento mais comum para os acordes de ii^7 ou ii^{ø7} é em direção ao V. Assim, os cuidados com a condução de vozes devem ser os mesmos de quando estudamos os encadeamentos de ii–V.

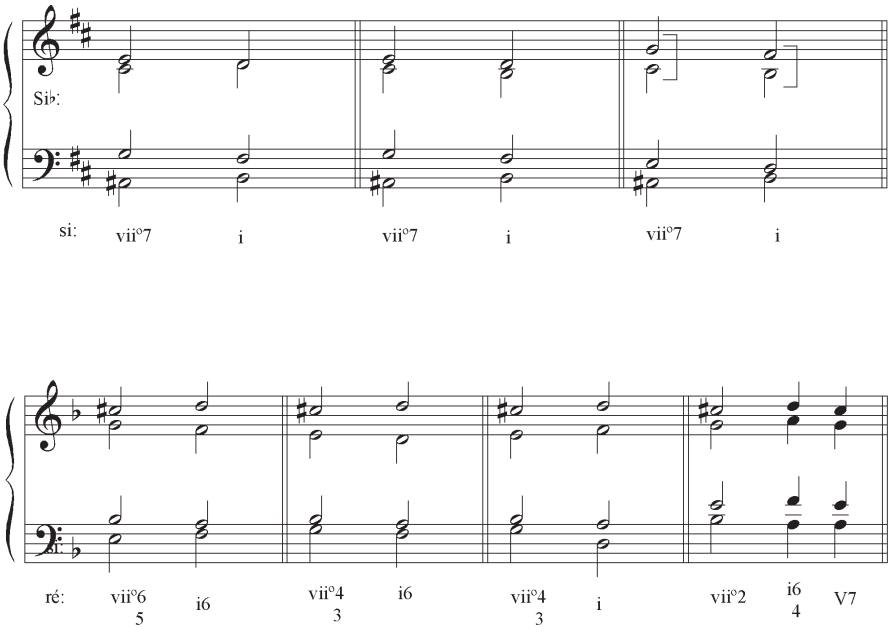


2. O acorde de VII^{7}.

O acorde de vii^{7} no modo maior é um acorde meio diminuto (vii^{ø}) e que geralmente tem a função de dominante resolvendo diretamente no I. Muitas vezes, no entanto, este acorde pode prosseguir para o acorde de dominante (V). As resoluções mais típicas deste acorde são mostradas a seguir:



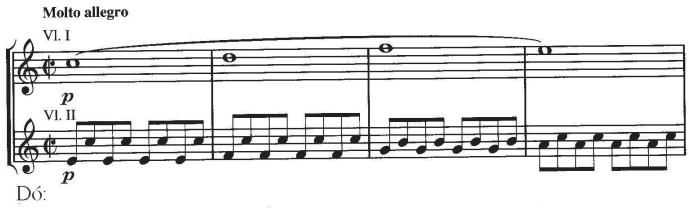
No modo menor o acorde de 7ª sobre a sensível resulta em um acorde de 7ª diminuta (vii°). Este acorde é um acorde simétrico, isto é, é composto por uma sucessão de 3ª menores sobrepostas, o que resulta na sua sonoridade peculiar. O acorde na subtônica será discutido mais tarde.

O acorde de vii° resolve na tônica (i) mesmo quando estiver em alguma inversão. Também, este acorde pode ser seguido de um acorde de dominante (V). Na resolução do acorde devemos tomar cuidado com o fato de que o acorde vii° contém 2 trítonos que devem ser resolvidos como: 1. se como 5ª diminuta deve resolver como 3ª maior ou menor; 2. se como 4ª aumentada deve resolver como 6ª maior ou menor. Esta resolução causa uma duplicação da 3ª do acorde de tônica, o que pode ser evitado se resolvermos um trítono em uma 5ª ou 4ª justa.

Si♭:
si:
vii°7
i
vii°7
i
vii°7
i

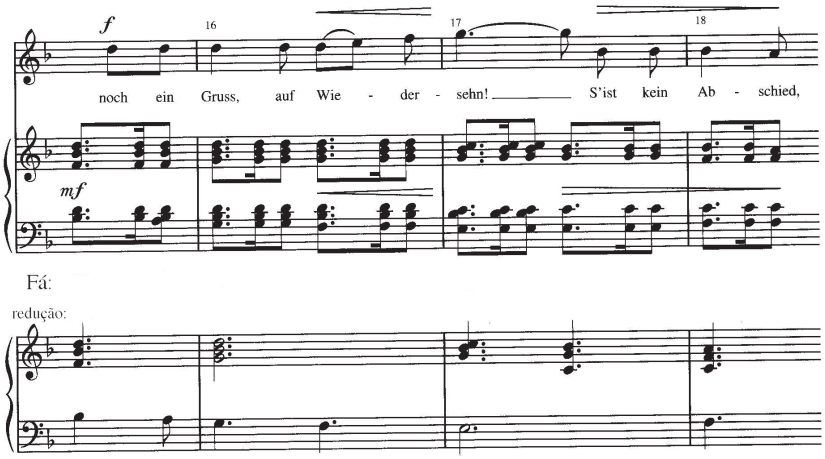
ré:
vii°6
5
i6
vii°4
3
i6
vii°4
3
i
vii°2
i6
4
V7

UNIDADE X–exercícios (parte 1)

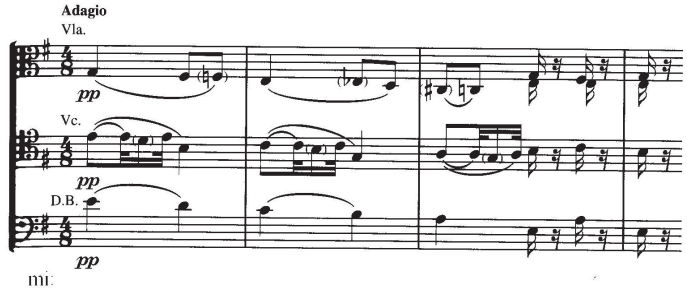
Analise os seguintes trechos:

1. Mozart, Sinfonia no. 41, K. 551/iv

Dó:

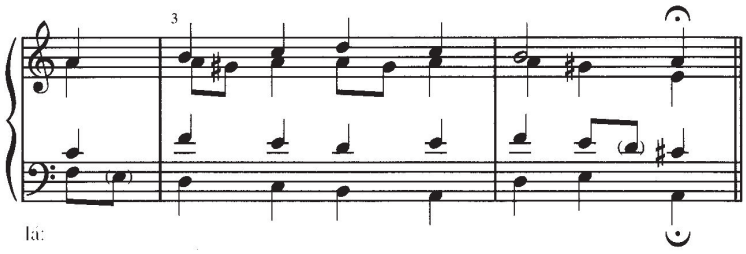
2. Clara Schumann, *"Beim Abschied"*



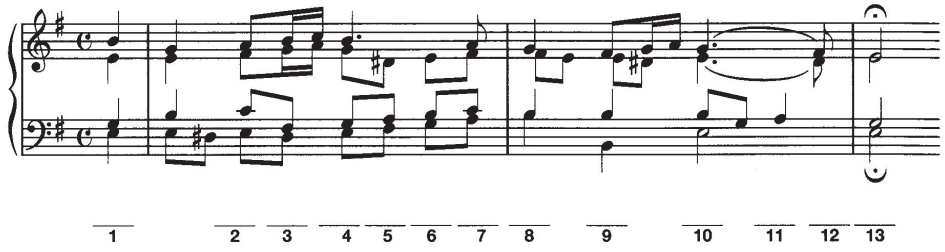
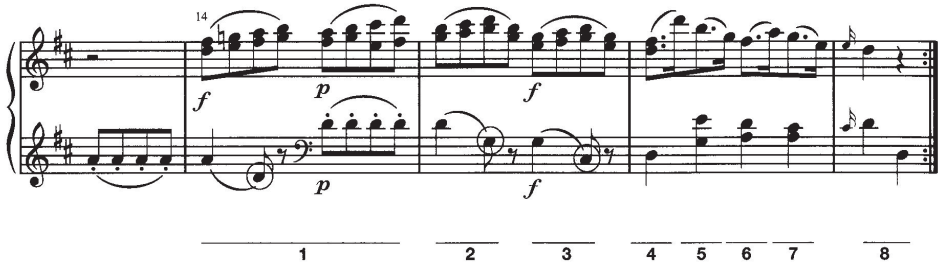
Fá:

3. Dvorak, Sinfonia IX/i

mi:

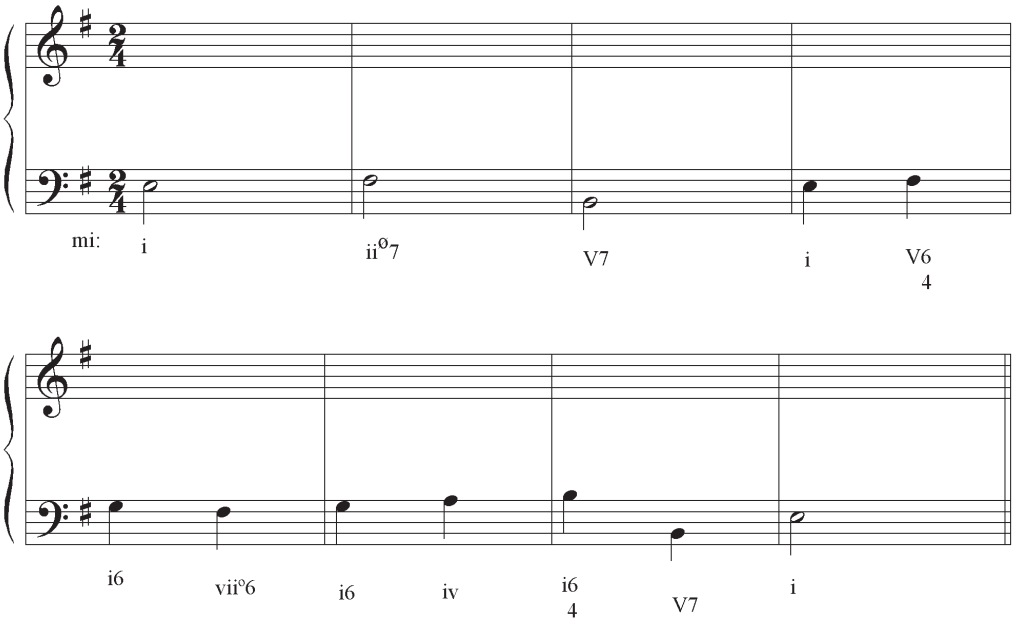
4. Bach, *"Als Jesu Christus in der Nacht"*



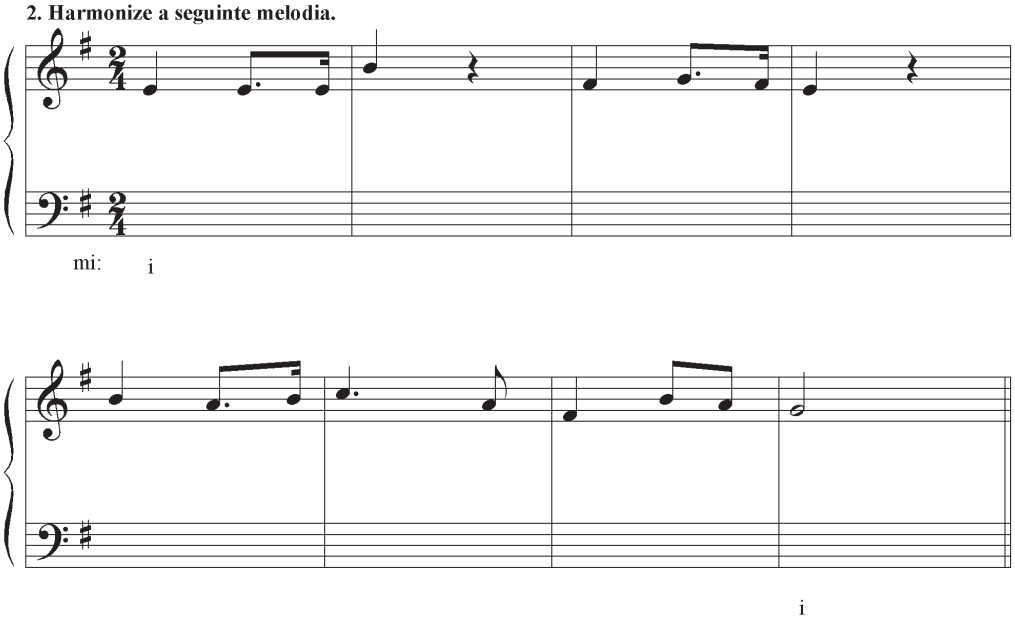
la:

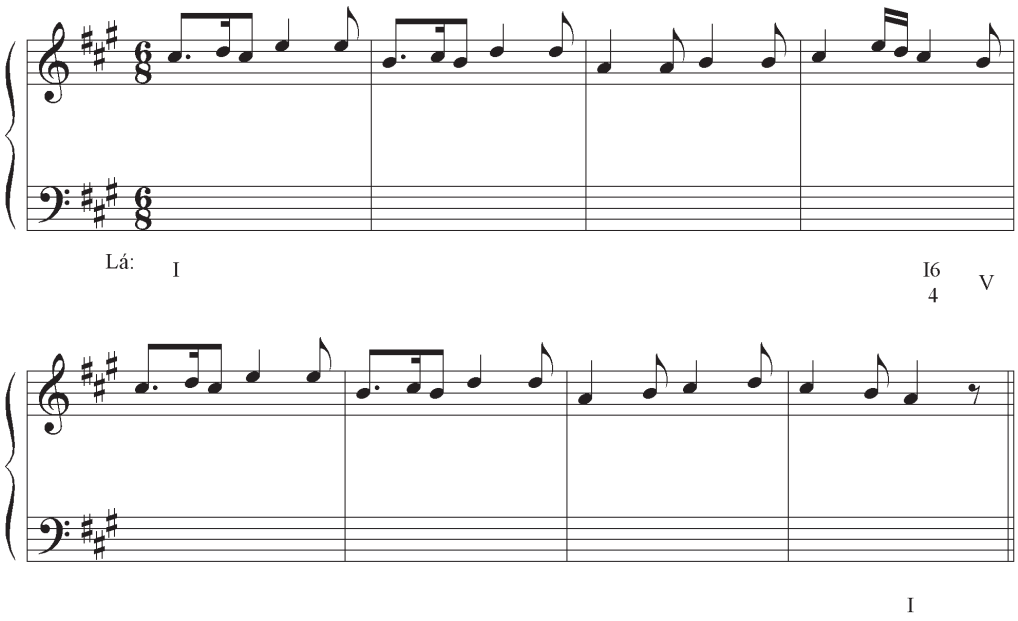
5. Bach, *"Gib dich zufrieden und sei stille"*

6. Mozart, Sonata para piano K. 284/iii

UNIDADE X–exercícios (parte 2)

1. Complete as vozes de soprano, contralto e tenor.

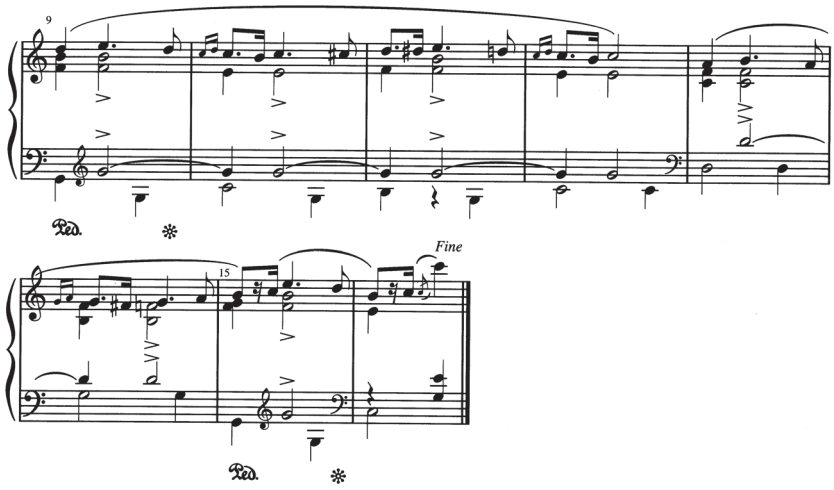


2. Harmonize a seguinte melodia.



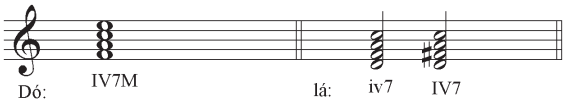
3. Harmonize a melodia.

4. Analise o seguinte trecho.

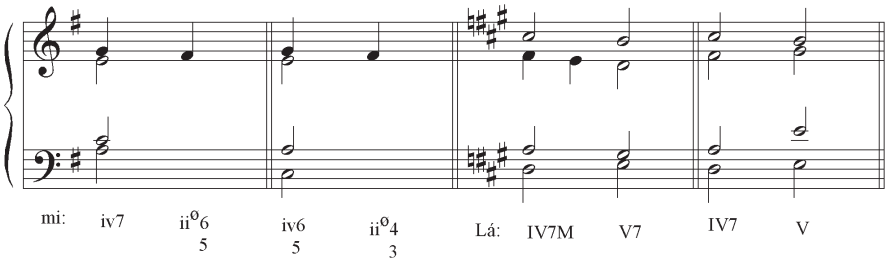
Chopin, Mazurka, Op. 33, no. 3



UNIDADE XI

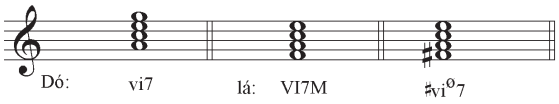
1. O acorde de subdominante com 7ª (IV^7).

O acorde de subdominante com 7ª é encontrado nas seguintes formas:

Exatamente como a tríade de subdominante, o acorde IV^7 prepara e se direciona para a dominante (V ou vii^{o6}), quase sempre passando por alguma forma do acorde de supertônica. Da mesma maneira o acorde, em menor, iv^7 se direciona para a dominante. No entanto a segunda forma do acorde no modo menor, IV^7, soa como se fosse um acorde de 7ª de dominante, mas neste caso o acorde IV^7 também se direciona para a dominante. Somente devemos lembrar que este acorde (IV^7) é então usado na forma ascendente da escala menor melódica. Os cuidados com a condução de vozes devem ser os mesmos já enfatizados. Assim, progressões como as seguintes são comuns:

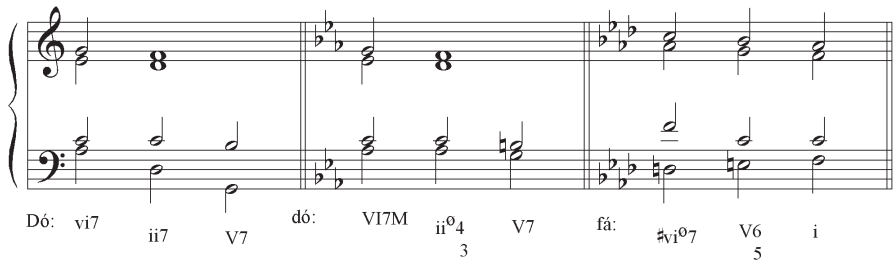


2. O acorde de submediante com 7ª (VI^7).

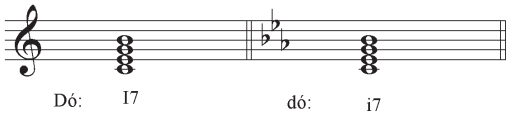
O acorde de submediante com 7ª é encontrado nas seguintes formas:

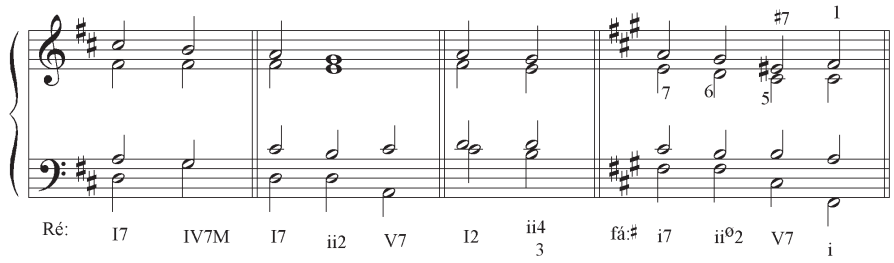


Da mesma maneira que as tríades de submediante, os respectivos acordes de 7ª no VI também se direcionam para um acorde de dominante, geralmente passando pela preparação da subdominante. Novamente, devemos observar que o acorde de ♯vi^{ø}7 contém o 6º grau alterado ascendentemente da escala menor melódica, o que o direciona para a sensível da escala. As seguintes progressões são possíveis (além de outras):



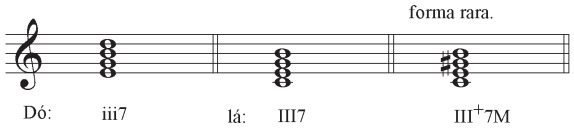
3. O acorde de tônica com 7ª (I^{7}).

O acorde de tônica com 7ª na sua forma diatônica é um acorde de 7ª maior no modo maior e de 7ª menor no modo menor. Estas duas formas são as que ocorrem mais freqüentemente na música tonal.

Quando acrescentamos a 7ª a um acorde de tônica nós o desestabilizamos. Isto é, o acorde praticamente perde sua qualidade de repouso e de acorde final de uma obra musical. Assim, é muito comum que o acorde de tônica com 7ª seja um acorde que prepare algum outro acorde e que também se dirija a uma cadência I–IV(ii)–V–I. No modo menor, novamente lembramos, que o acorde i^{7} contém o 7º grau da forma descendente da escala menor melódica e como tal deve descer ao 6º grau da escala e este ao 5º grau.



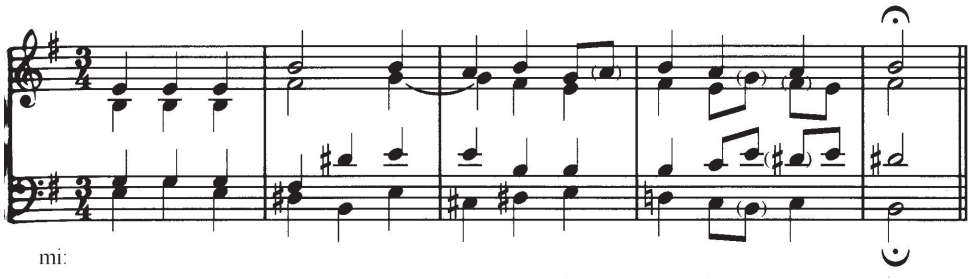
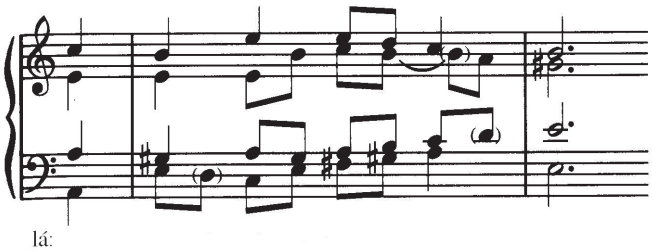
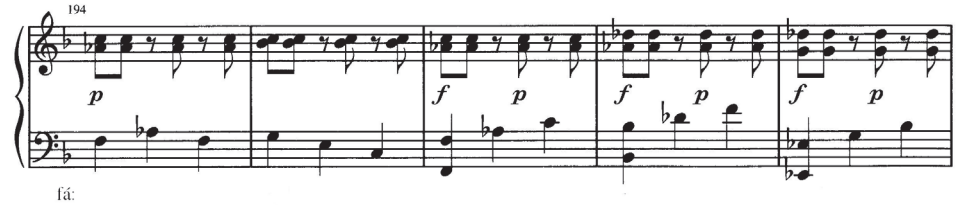
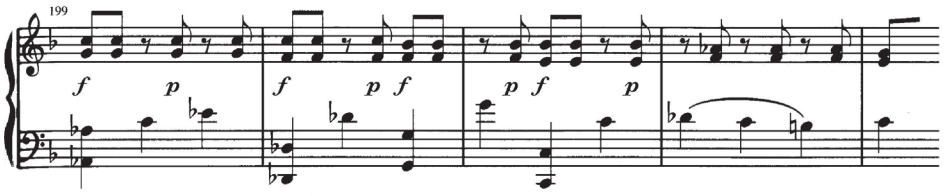
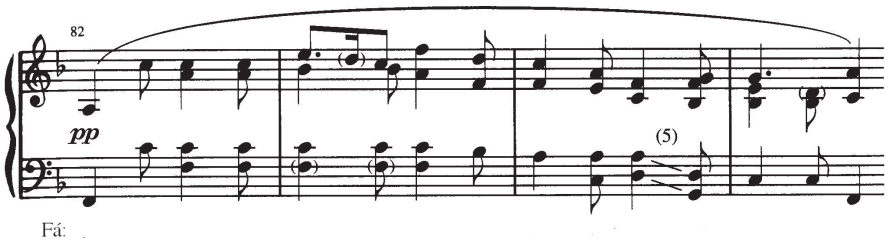
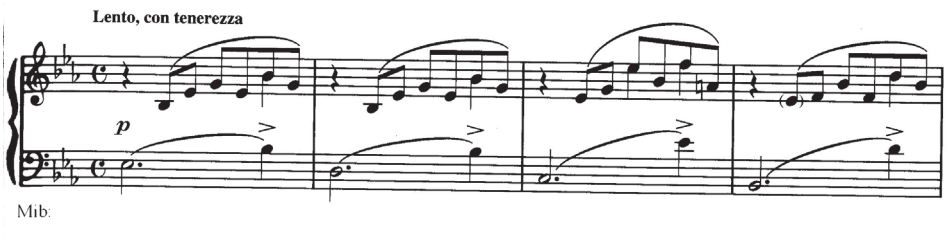
4. O acorde de mediante com 7ª (III^{7})

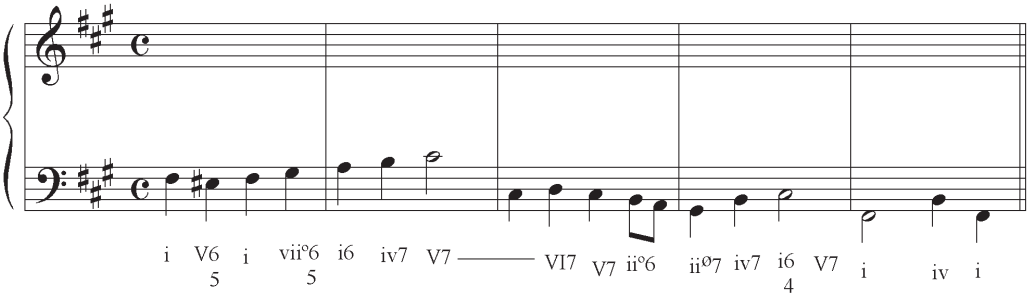
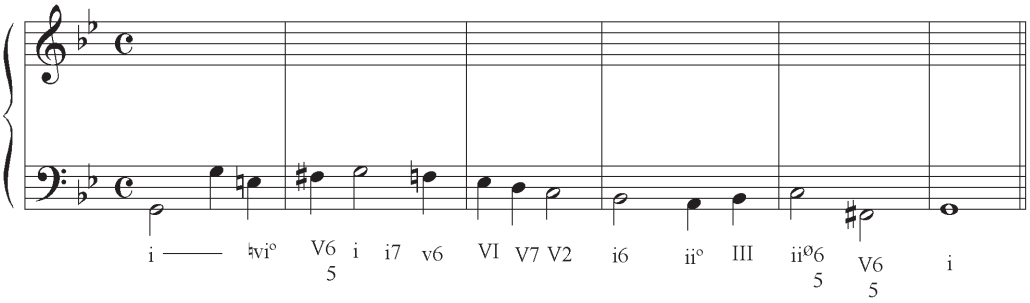
O acorde diatônico de mediante com 7ª aparece nas duas primeiras formas, mostradas como segue. A terceira forma é mais rara é será estudada mais tarde como um acorde aumentado.



UNIDADE XI–exercícios

1. analise os seguintes trechos e marque os acordes e suas inversões:

1. Bach, *"Als vierzig Tag nach Ostem"*

2. Bach, *"Warum betrübst du dich, mein Herz"*

3. Mozart, Sonata para piano, K. 332/i

4. Chopin, Ballade Op. 38

5. Schumann, Mignon, Op. 68, no. 35

1. Complete as vozes acima do baixo. Na melodia você pode utilizar notas estranhas aos acordes para criar uma melhor linha melódica.



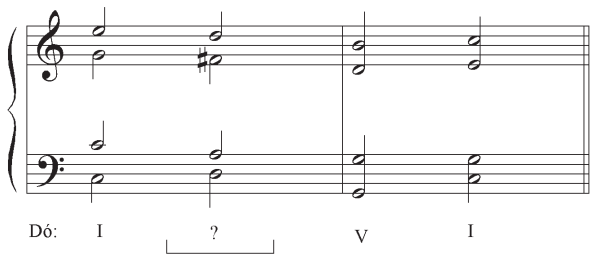
UNIDADE XII

1. Cromatismo e alteração de acordes.

O cromatismo visto até este ponto pode ser resumido como ocorrências de notas estranhas aos acordes, ou seja, notas cromáticas que não fazem parte da constituição real de acordes. Também nos limitamos a desenvolver exercícios de harmonização somente com harmonias diatônicas, isto é, harmonias que pertencem a uma tonalidade qualquer sem a inclusão de notas cromáticas nesta tonalidade.

O cromatismo harmônico passa a ocorrer quando passamos a introduzir notas cromáticas (notas de outras tonalidades) em uma tonalidade principal. As formas de introdução destas notas cromáticas à uma tonalidade são geralmente utilizadas na música tonal como uma função tonal secundária, ou seja, um acorde que tem sua função tonal relacionada diretamente com uma outra tônica que não a tônica principal da passagem ou da peça musical.

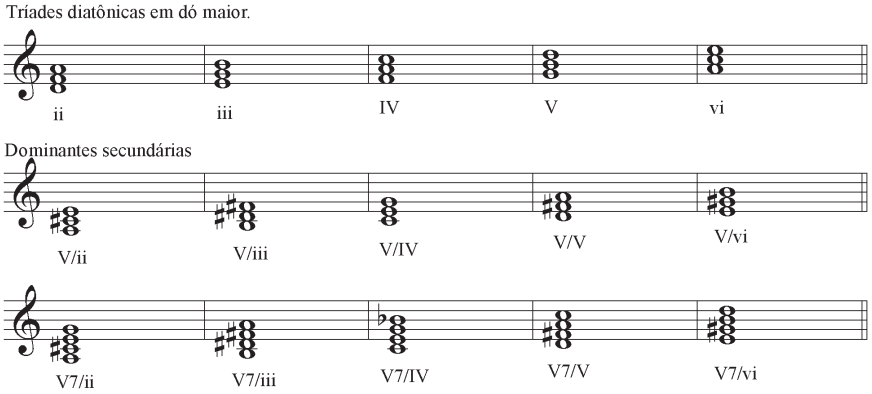
Por exemplo, se a tônica é dó maior, uma nota fá♯ que seja introduzida nesta tonalidade resultará em cromatismo e em um acorde alterado quando for harmonizada. No seguinte exemplo temos uma nota fá♯ no segundo acorde. Este fá♯ não faz parte da tonalidade do exercício e portanto é uma nota cromática. Neste caso, o acorde marcado com um ponto de interrogação é um acorde alterado e considerado estranho à tonalidade principal do trecho. Mas como podemos observar, o exercício se mantém em Dó maior, pois termina com uma cadência V–I. O acorde alterado, por estar a uma distância de 4ª justa abaixo (ou 5ª justa acima) do acorde de V, é uma dominante secundária, neste caso V/V.



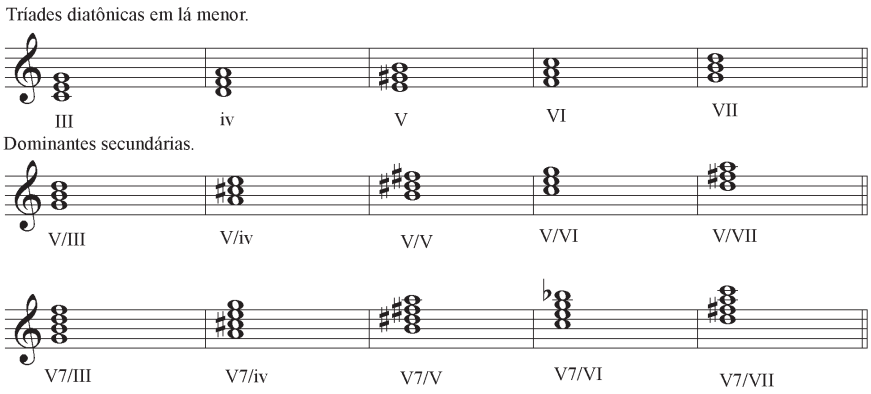
2. Dominantes secundárias.

Os acordes alterados mais comuns na música tonal são as dominantes secundárias. Como vimos anteriormente, os acordes de tônica sempre são tríades maiores ou menores. Assim, não faz sentido em termos uma dominante secundária de um acorde diminuto, por exemplo, V/iiº em menor, ou V/viiº em maior ou menor. Portanto quando aplicamos uma dominante secundária a qualquer acorde, esta deverá ser uma tríade maior ou um acorde maior com sétima menor (acorde de sétima de dominante). É importante mencionar que uma dominante secundária refere-se a um acorde que não é a dominante do acorde de tônica (V de I).

No seguinte exemplo, temos dominantes secundárias de acordes diatônicos, exceto a tônica, de dó maior. Estas dominantes podem ser tríades maiores ou acordes maiores com sétima menor (com a mesma constituição de um acorde de sétima de dominante).



Para o modo menor, temos as seguintes tríades nos III, iv, V, VI, e VII (o vii é um acorde diminuto [vii^{o}]). Devemos observar que no modo menor o V/III é o mesmo acorde que VII (VII^{7}) e que V/VI é o mesmo que o III, este último é geralmente analisado como III e não V/VI. Assim, temos os seguintes acordes e dominantes secundárias em lá menor:



Os acordes que são preparados por uma dominante secundária podem por sua vez ocorrer na forma de acordes com 7^{a}, ou até mesmo serem alterados para uma nova dominante secundária. Assim, podemos encontrar progressões como as que seguem:

V^{7}/ii–ii	V^{7}/ii–V/V
V^{7}/ii–ii^{7}	V^{7}/ii–V^{7}/V

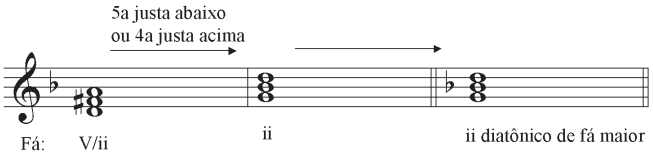
3. Como reconhecer uma dominante secundária.

Siga as seguintes diretrizes:

1. Um acorde de dominante secundária **deve** ser uma tríade maior ou um acorde maior com 7^{a} menor. Se não o for, não é uma dominante secundária.

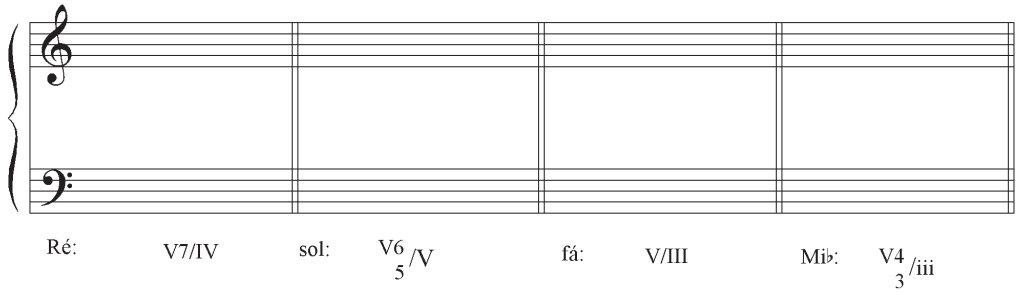
2. Você deve encontrar a tônica da área tonal do acorde alterado. Esta tônica está sempre localizada uma 5ª justa abaixo (ou uma 4ª justa acima) da fundamental do acorde alterado.

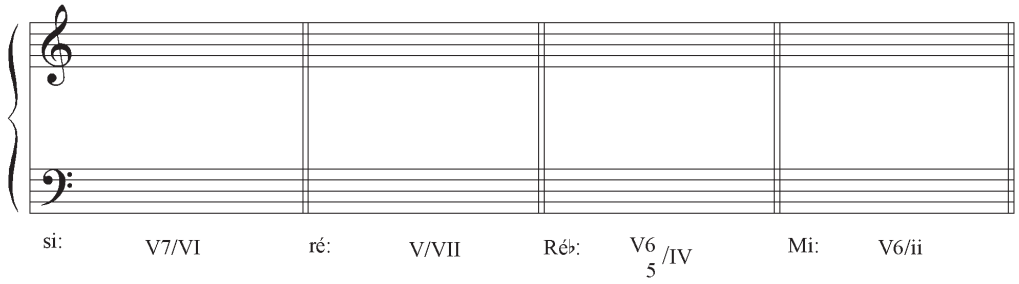
3. Se o acorde que você encontrar for uma tríade diatônica maior ou menor na tonalidade principal, o acorde alterado será então uma dominante secundária. Por exemplo:



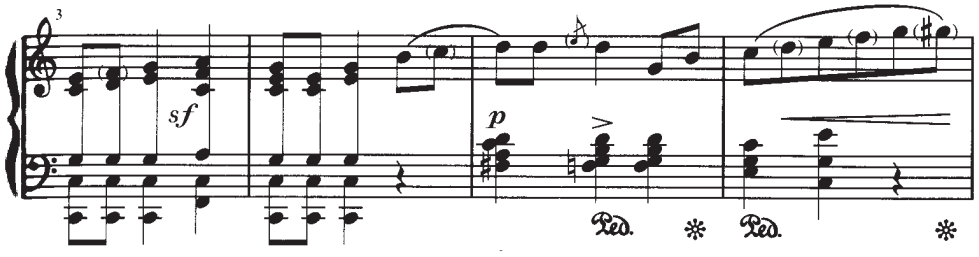
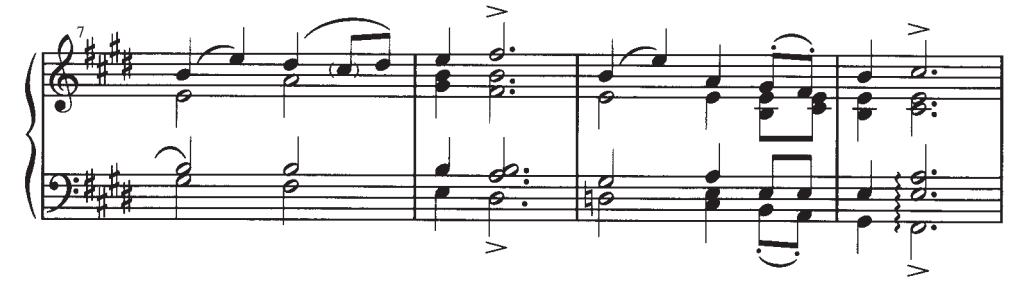
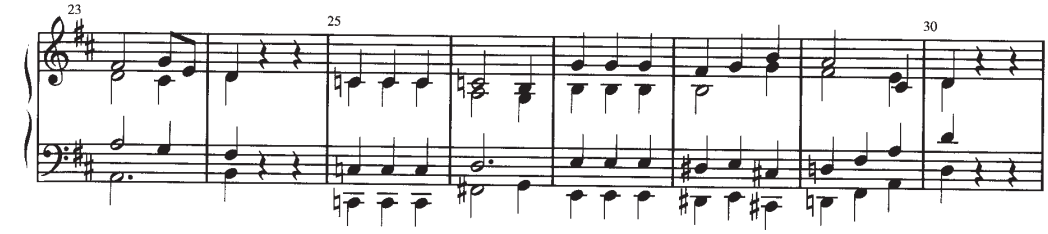
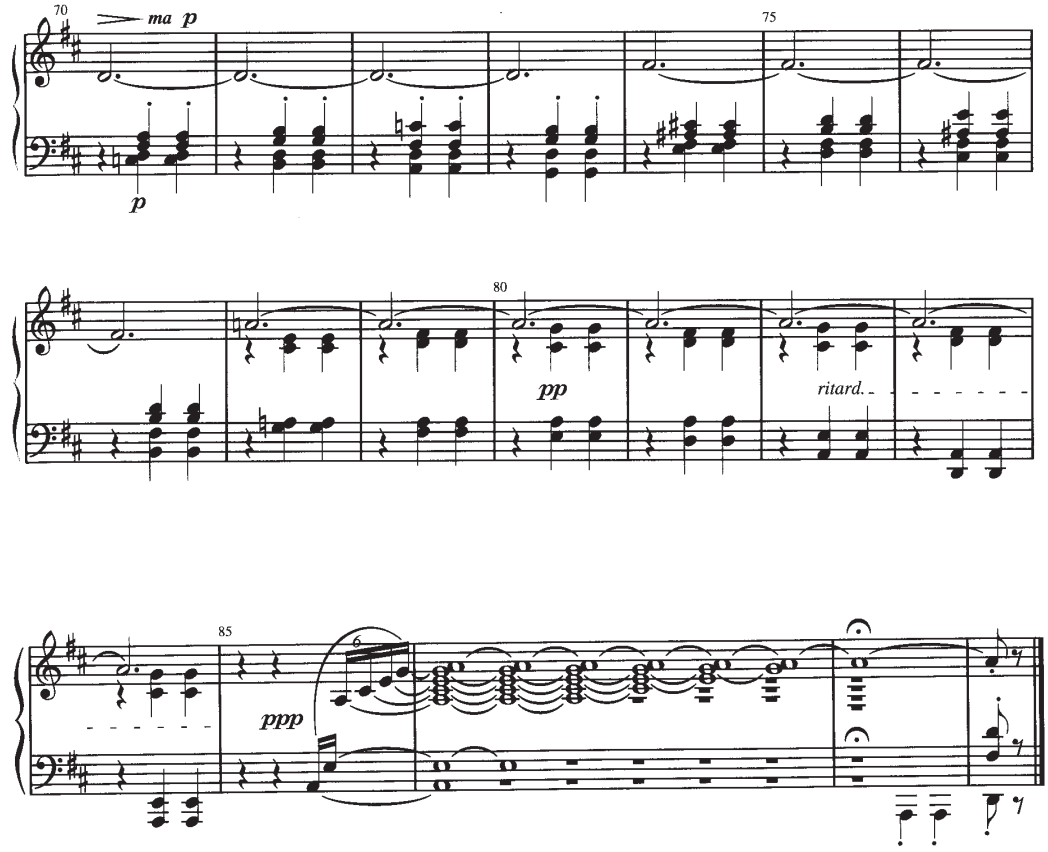
UNIDADE XII–exercícios

1. Anote a armadura de clave de cada tonalidade indicada e escreve os acordes de dominante secundária.





2. Analise com algarismos romanos e identifique a tonalidade e os acordes dos seguintes trechos.

1. Chopin, Mazurka Op. 68, no. 1

2. Tchaikovsky, Trio Op. 50/ii

3. Haydn, Quarteto Op. 20, no. 4/i

4. Schumann, *Papillons*, Op. 2, no. 12

UNIDADE XIII

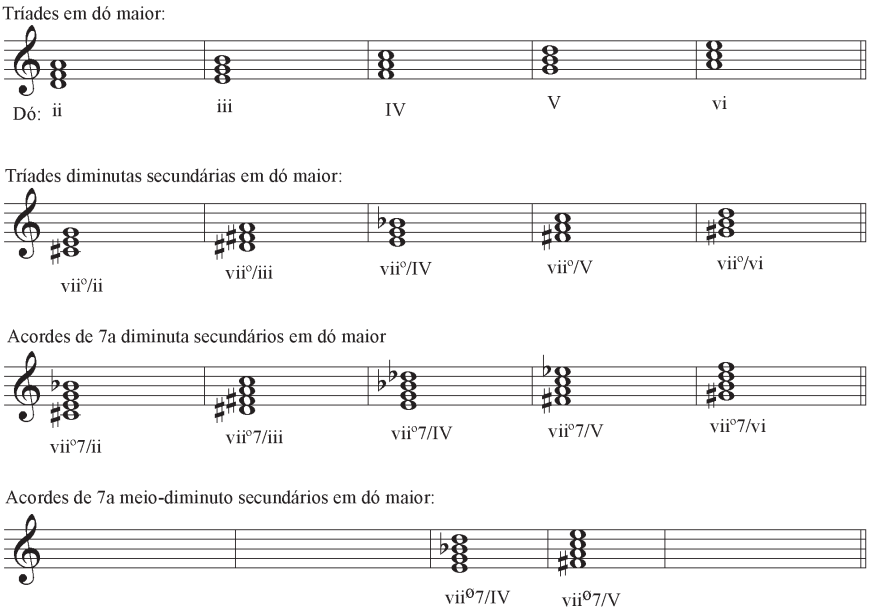
1. Acordes secundários sobre a sensível (vii).

Os acordes de V (V^7) e de vii^o (vii^{o7}) apresentam funções semelhantes na música tonal, ambos são acordes da função de dominante. A diferença entre o uso destes dois acordes consiste na sonoridade mais definida do acorde de V (V^7), pois este tem na sua constituição uma 5^a justa entre sua fundamental e a 5^a do acorde. Além disto, uma progressão de dominante secundária e sua resolução, por exemplo V/V–V, apresenta a progressão de fundamental de 4^a justa ascendente (ou 5^a justa descendente), a progressão mais comum e forte em música tonal. Já no acorde de sensível esta progressão de 4^a justa ascendente não ocorre, e o acorde não apresenta na sua constituição uma 5^a justa, o que desestabiliza ainda mais sua sonoridade. Devemos lembrar que o acorde de 7^a diminuta é constituído de 3^a menor, 5^a diminuta, e 7^a diminuta.

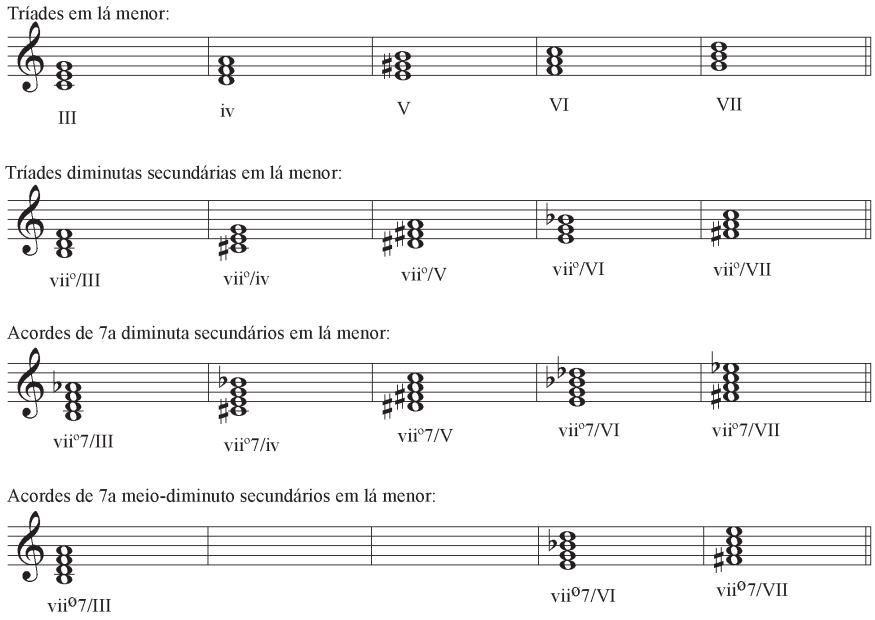
Quando usamos o acorde de sensível como uma dominante secundária, temos duas possibilidades na formação do acorde: um acorde vii^{o7} ou um acorde vii^{ø7}. O acorde de sétima diminuta (vii^{o7}), como já visto, é um acorde típico do modo menor. Se for utilizado como um acorde de dominante secundária, deve ser seguido de uma tríade menor. No entanto, quando a função de dominante secundária for utilizada para uma tríade maior podemos tanto usar um acorde vii^{ø7} ou vii^{o7}, muito embora este último seja mais freqüente.

2. Exemplos de acordes de sensível com função secundária.

Para o modo maior temos os seguintes acordes de sensível com função secundária:



E para o modo menor temos os seguintes acordes secundários:



3. Como formar e identificar um acorde de sensível com função secundária.

Para você formar o acorde de sensível com função secundária você deve:

1. Encontrar a fundamental do acorde que terá um acorde de sensível secundário.

2. Desça um 2ª menor.

3. Usando esta nota como fundamental, construa um tríade diminuta, ou um acorde de 7ª diminuta, ou meio-diminuto; de acordo com a sua intenção ou com o que for requerido no exercício.

Para identificar os acordes de sensível com função secundária siga os seguintes passos:

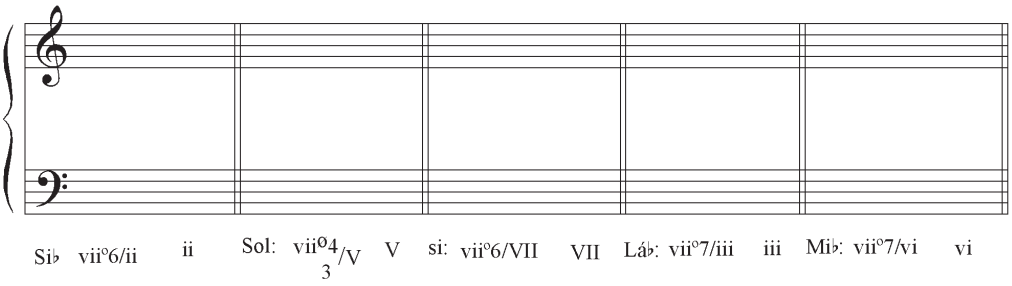
1. O acorde é uma tríade diminuta, um acorde de 7ª diminuta, ou meio-diminuto? Se não, não será um acorde secundário de sensível.

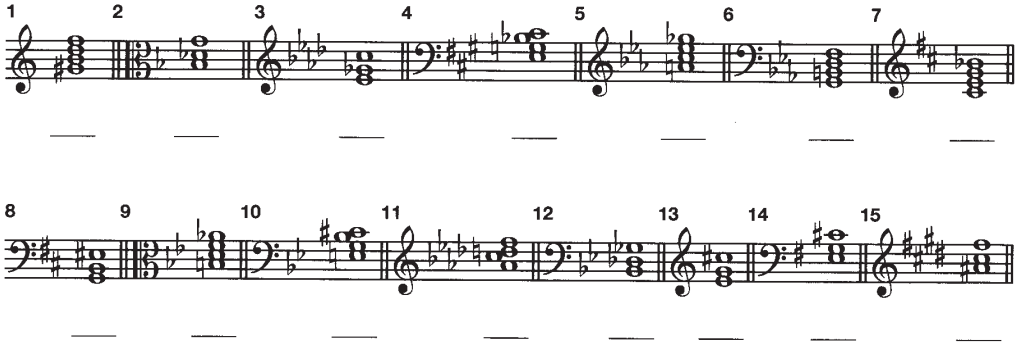
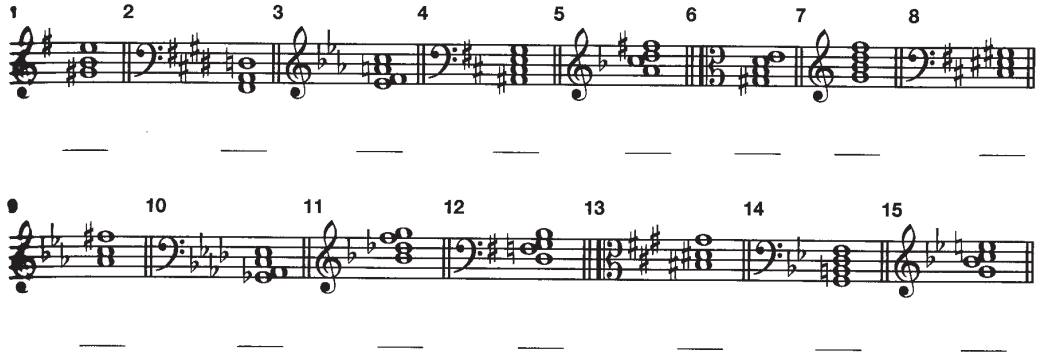
2. Se for um destes acordes, encontre a nota à distância de uma 2ª menor acima da fundamental do acorde alterado, e construa uma tríade maior ou menor neste grau.

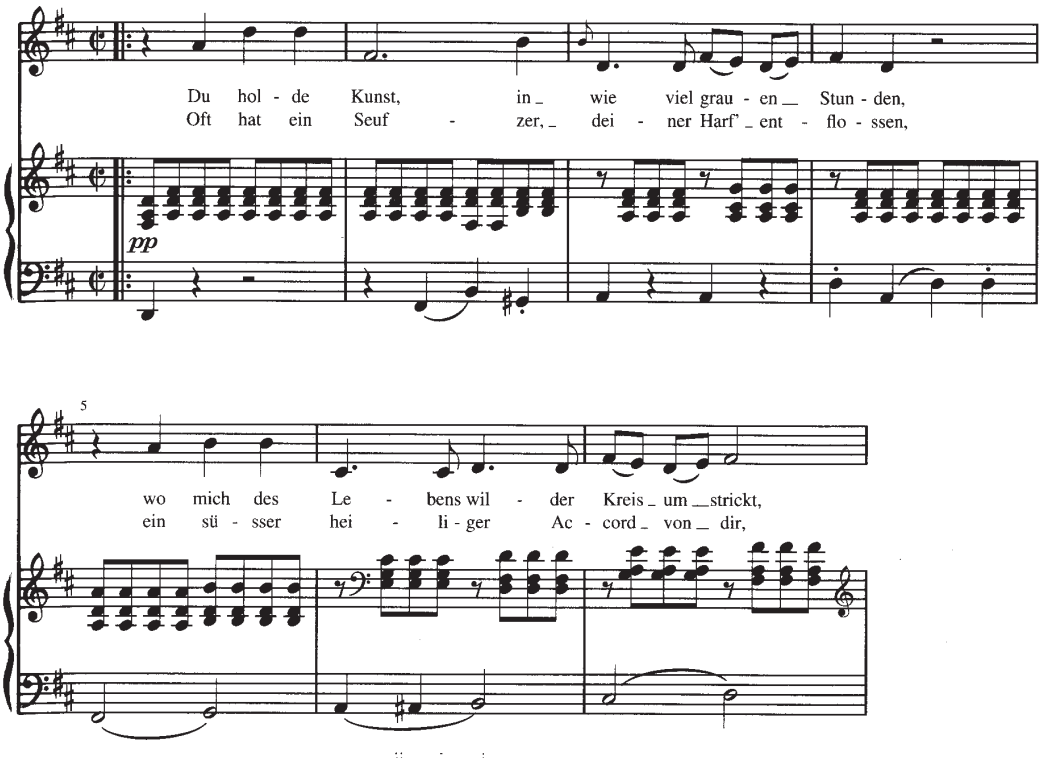
3. Se esta tríade for um acorde diatônico na tonalidade, o acorde alterado será um acorde de sensível secundário.

UNIDADE XIII–exercícios

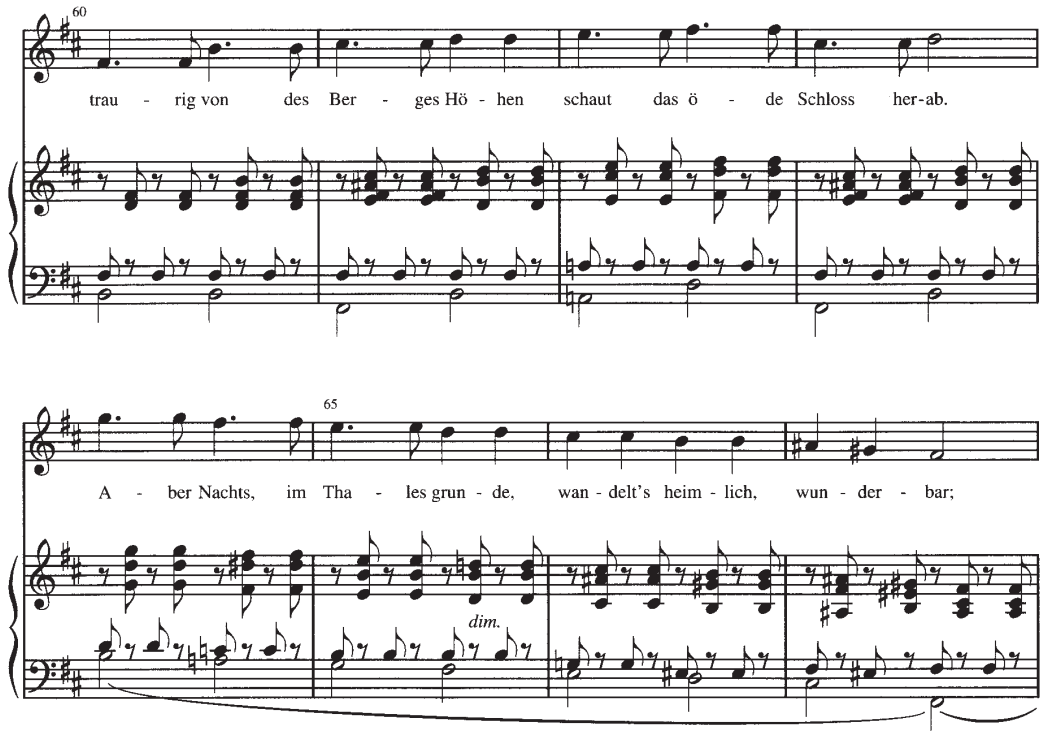
1. Anote a armadura de clave, o acorde alterado e resolva-o no grau indicado.



2. Identifique se os acordes que seguem são acordes de sensível secundários ou não nas respectivas tonalidades:

3. Identifique se os acordes que seguem são dominantes secundárias ou não nas respectivas tonalidades:

4. Analise os seguintes trechos e identifique os acordes com algarismos romanos:

1. Schubert, *"An die Musik"* Op. 88, no. 4

Du hol - de Kunst, in _ wie viel grau - en __ Stun - den,
Oft hat ein Seuf - zer, _ dei - ner Harf' _ ent - flo - ssen,
pp
5
wo mich des Le - bens wil - der Kreis _ um __strickt,
ein sü - sser hei - li - ger Ac - cord _ von __ dir,

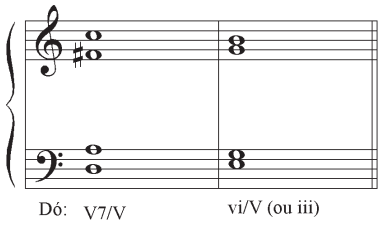
2. Schumann, *"Die feindlichen Brüder"*, Op. 49, no. 2


60
trau - rig von des Ber - ges Hö - hen schaut das ö - de Schloss her-ab.
65
A - ber Nachts, im Tha - les grun - de, wan - delt's heim - lich, wun - der - bar;
dim.

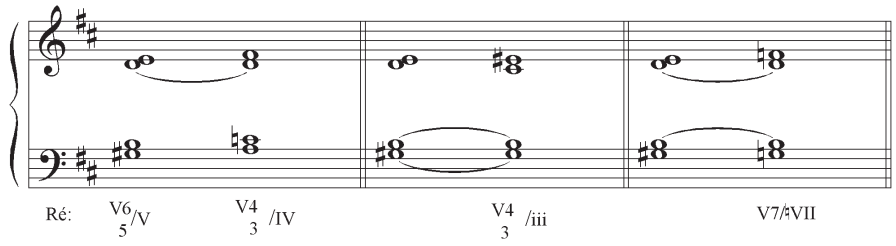
UNIDADE XIV

1. Resoluções irregulares dos acordes com função secundária.

As resoluções dos acordes com função secundária de dominante ($V^{(7)}$/ ou $vii^{o(7)}$/), resolvem muitas vezes como é esperado. No entanto, resoluções irregulares ou de exceção ocorrem com freqüência. Uma destas resoluções mais comuns é de um acorde V^7/ para o vi ou VI (vi/V) do acorde de resolução regular (o acorde com a fundamental uma 4ª justa acima do V^7/ ou uma 2ª menor acima do viiº/). Estes acordes de resolução irregular são chamados de submediantes secundárias, ou seja o acorde vi/V. Por exemplo, a progressão em Dó maior, V^7/V–vi/V(iii).



Uma outra progressão com resolução irregular comum é a que envolve $V^{6/5}$/V seguido de $V^{4/3}$/IV. A condução de voz neste caso é bastante simples e resulta numa progressão bastante comum. Ademais, qualquer progressão envolvendo dois acordes que tenham a constituição de um acorde de sétima de dominante e situados a uma distância de 3ª menor (ou até mesmo de trítono) é bastante fácil de realizar, porque os acordes contém duas notas em comum.



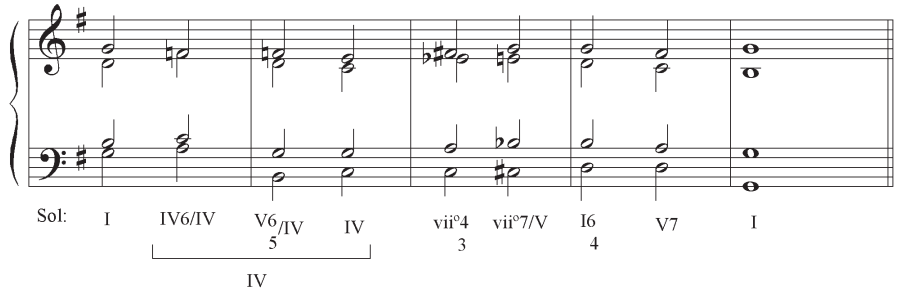
2. Outras funções secundárias.

As funções secundárias mais comuns, e já vistas, são as que envolvem uma dominante secundária (ou dominante individual). No entanto, é importante observar que estas dominantes secundárias podem ser parte de progressões maiores que simplesmente elaboram algum grau específico de uma tonalidade principal. Assim, é muito comum encontrarmos progressões do seguinte maneira: Sol: I–IV^{6}/IV–$V^{6/5}$/IV–IV–$vii^{o4/3}$–vii^{o7}/V–$I^{6/4}$/V–V^{7}/V–I. A progressão IV^{6}/IV–$V^{6/5}$/IV–IV poderia ser bem entendida como se fosse uma pequena passagem em Dó maior, mas dentro da tonalidade principal do exercício, Sol maior. Se assim fosse nós poderíamos escrever esta progressão como:

Sol: I–IV^{6}–$V^{6/5}$–IV–$vii^{o4/3}$–vii^{o7}/V–$I^{6/4}$/V–V^{7}/V–I.

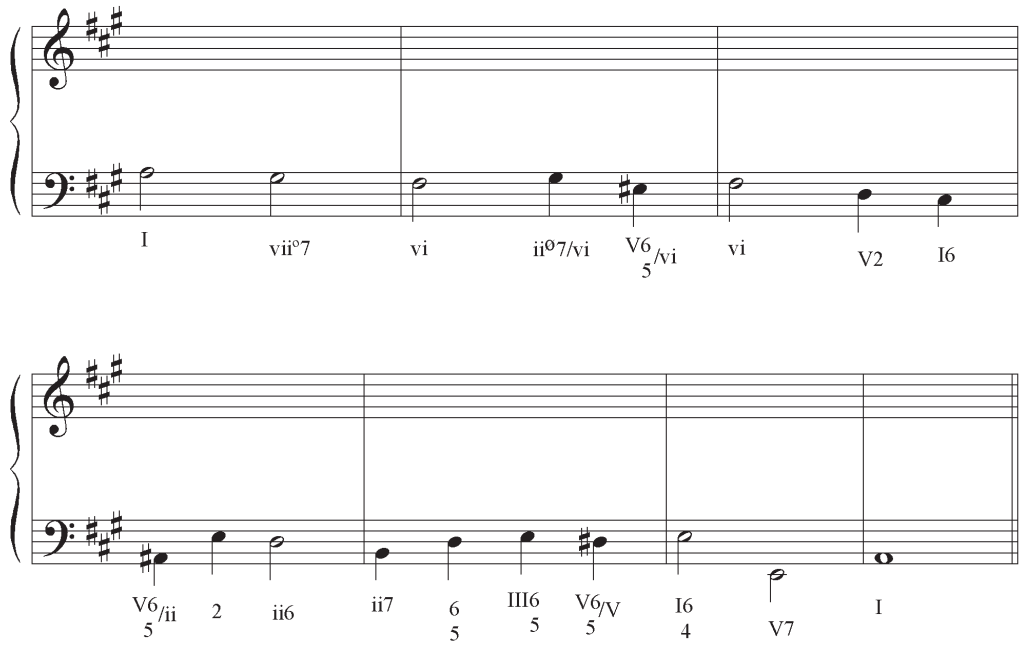
IV

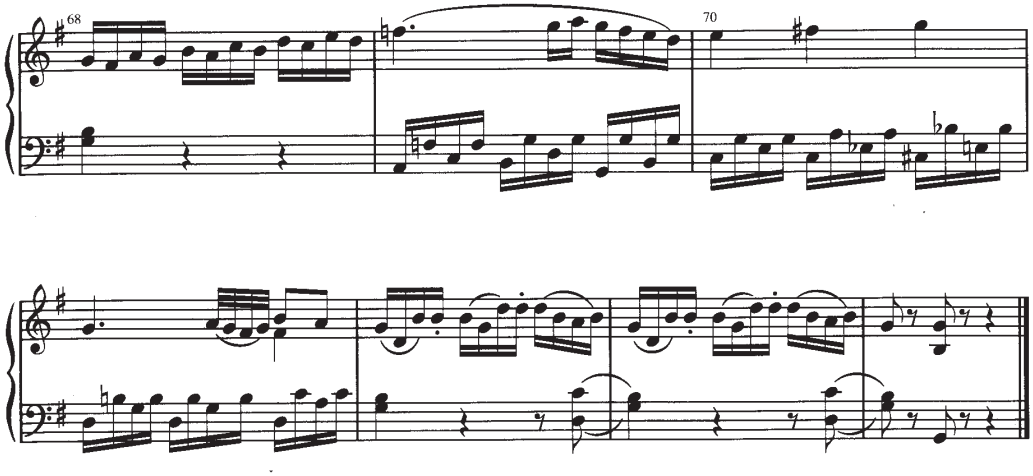
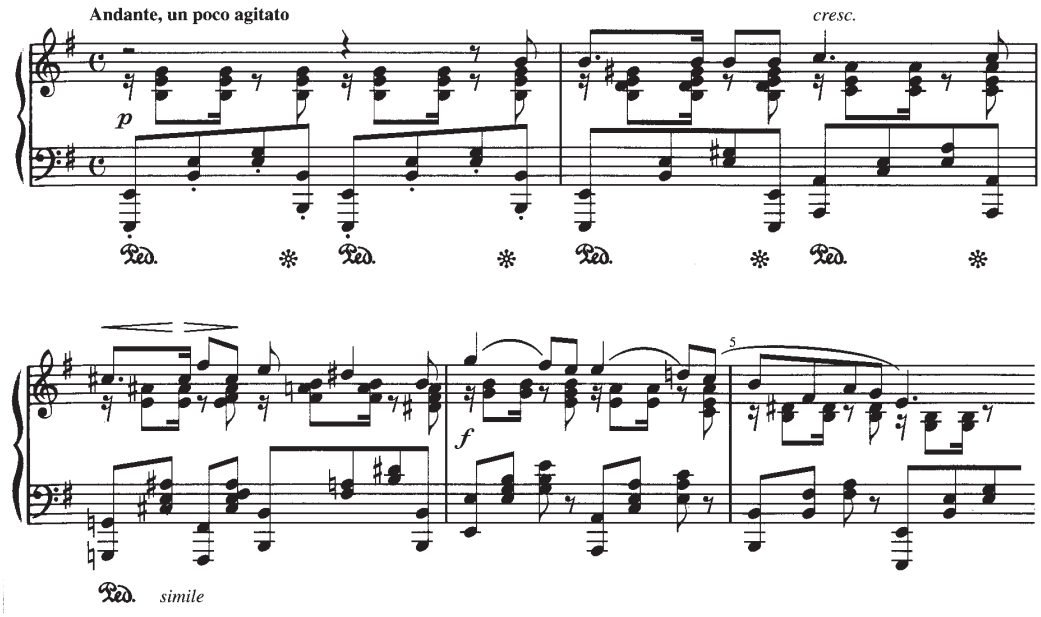
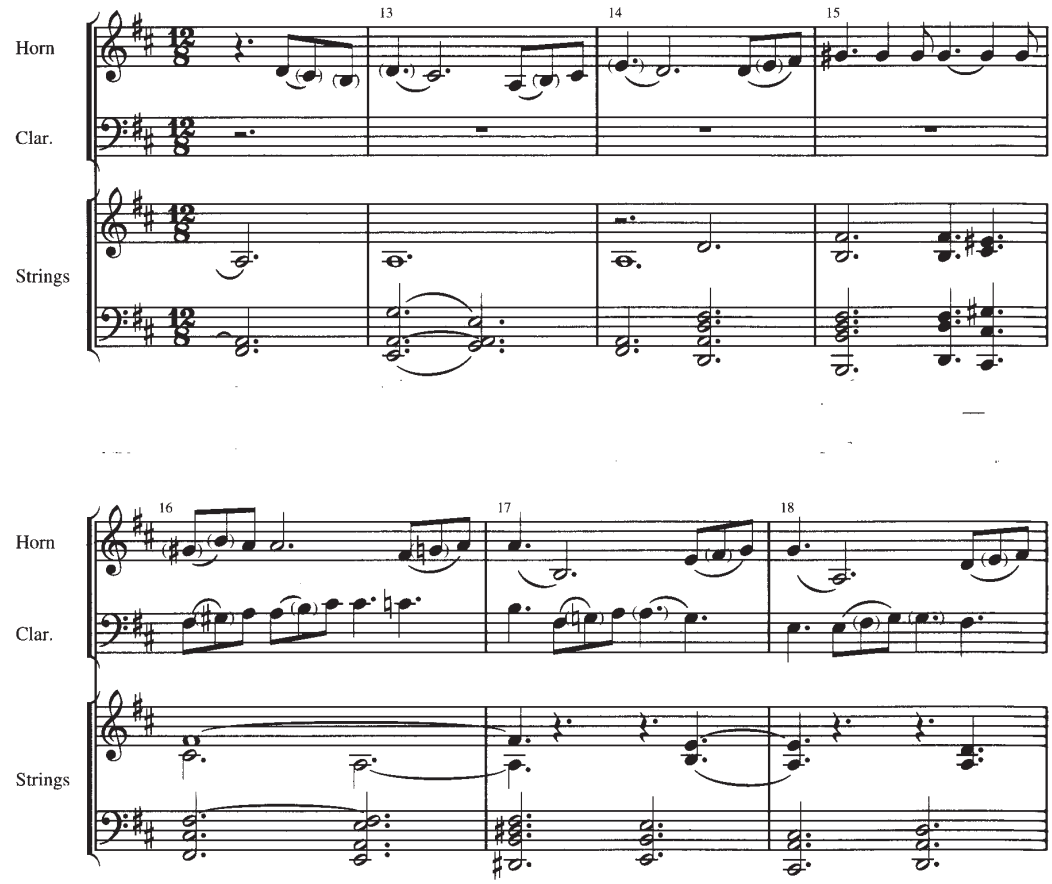
No entanto é difícil de entender esta passagem como uma mudança de centro tonal, especialmente pela sua curta duração de somente 3 acordes. Assim, é melhor e mais prudente se referir a esta passagem como IV^{6}/IV–$V^{6/5}$/IV–IV, e não como um desvio tonal para Dó maior.



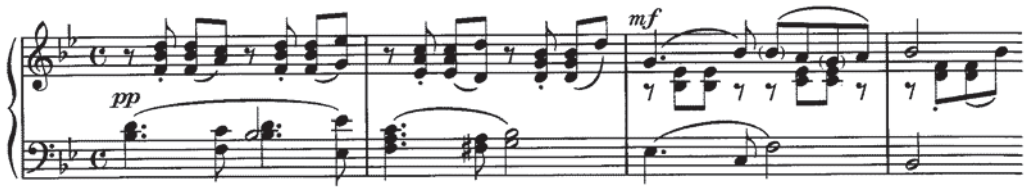
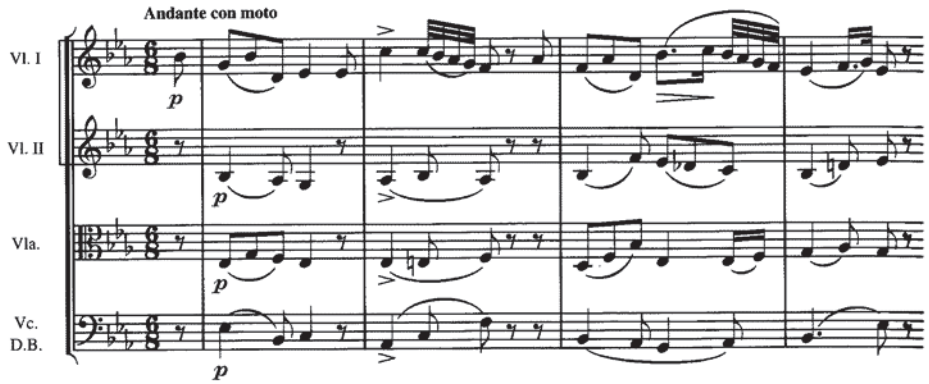
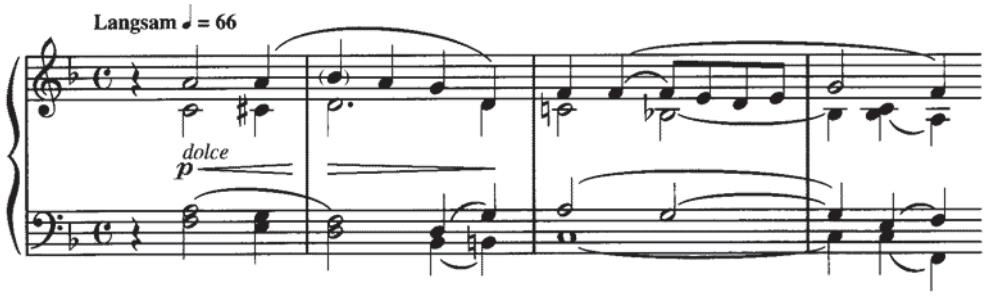
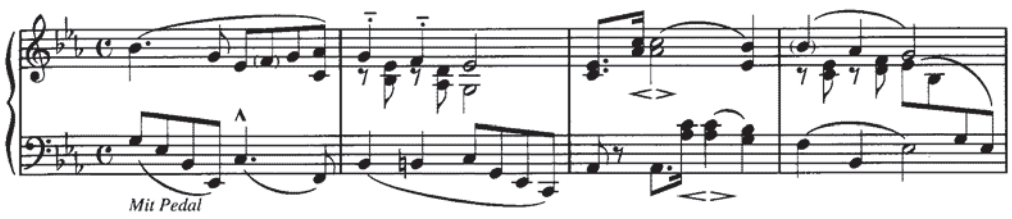
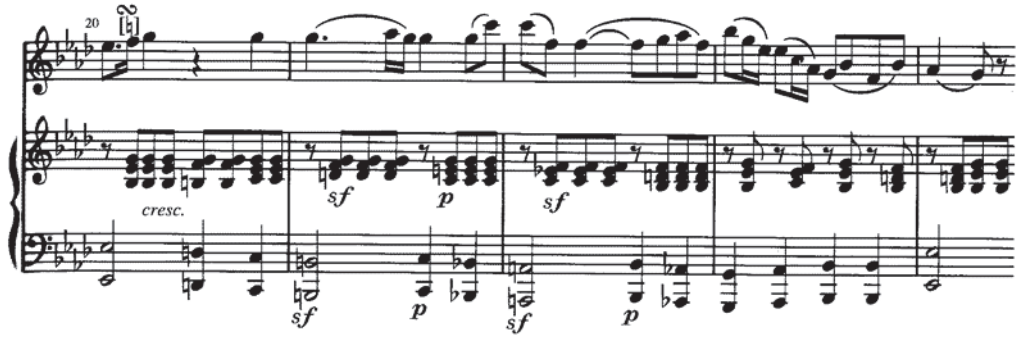
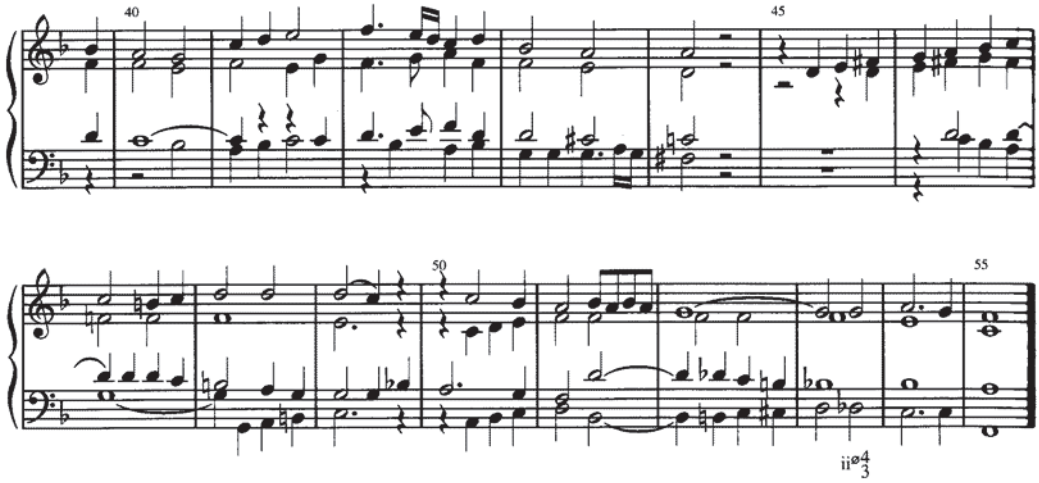
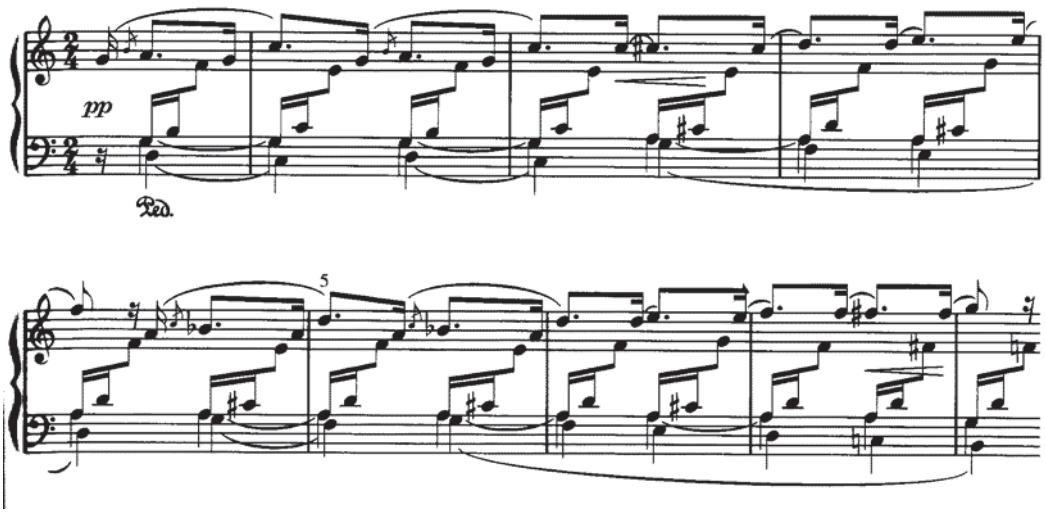
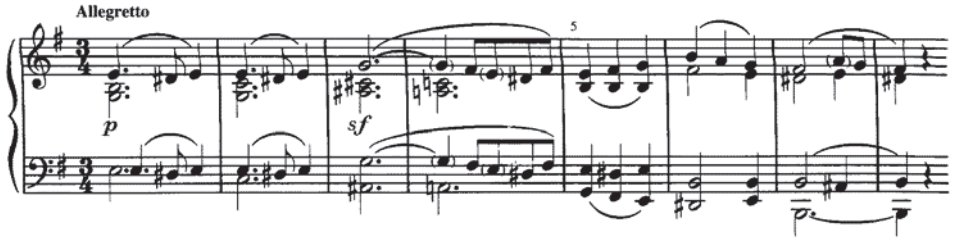
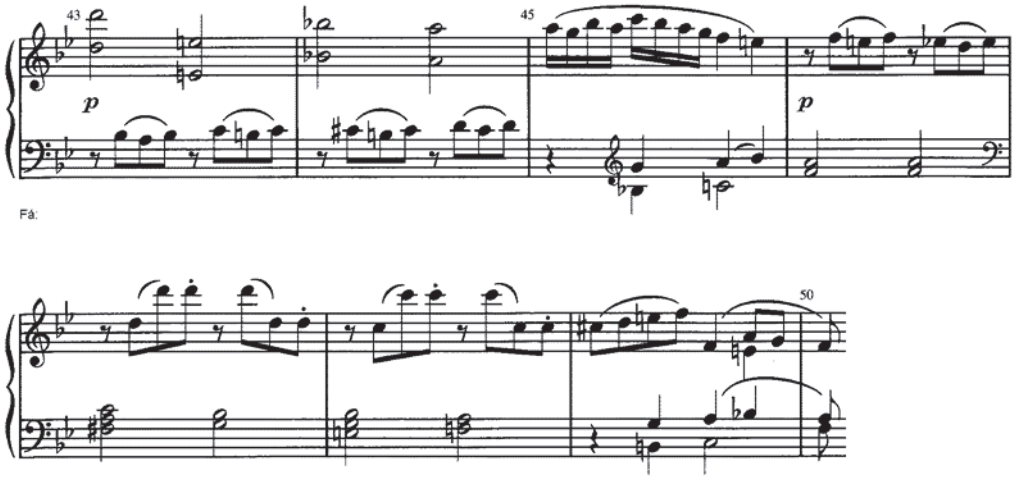
Finalmente, elaborações de graus diatônicos de uma tonalidade são comuns. Por exemplo, IV/V–V^{7}/V–V; ou $ii^{ø}$/ii–V/ii–ii; ou ainda $ii^{ø}$/iii–V^{7}/iii–iii.

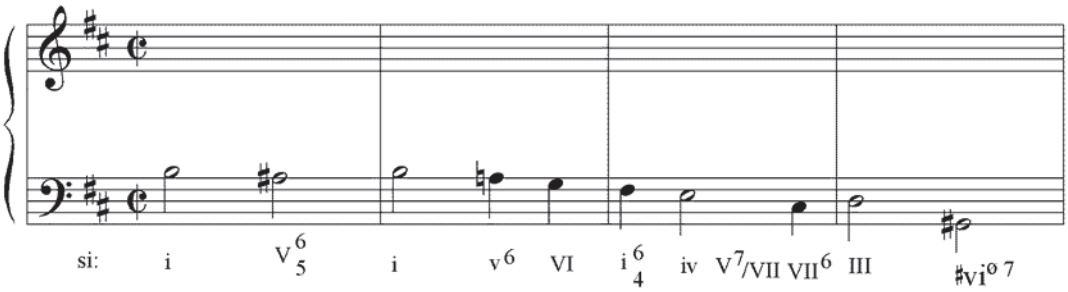
UNIDADE XIV–exercícios

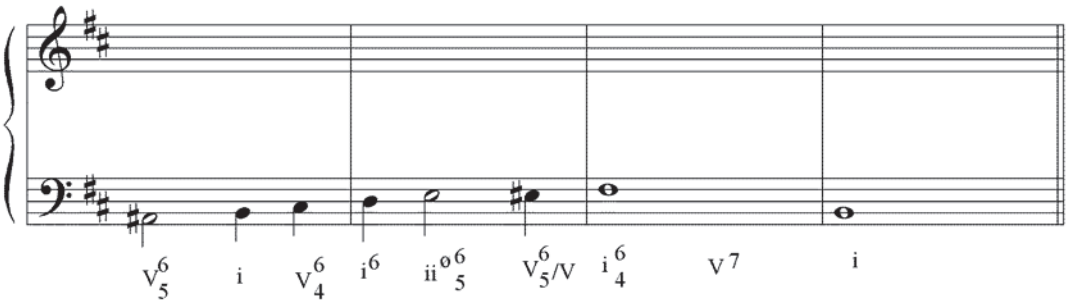
1. Realize o seguinte baixo a 4 vozes.

2. Analise os seguintes trechos e marque os algarismos romanos.

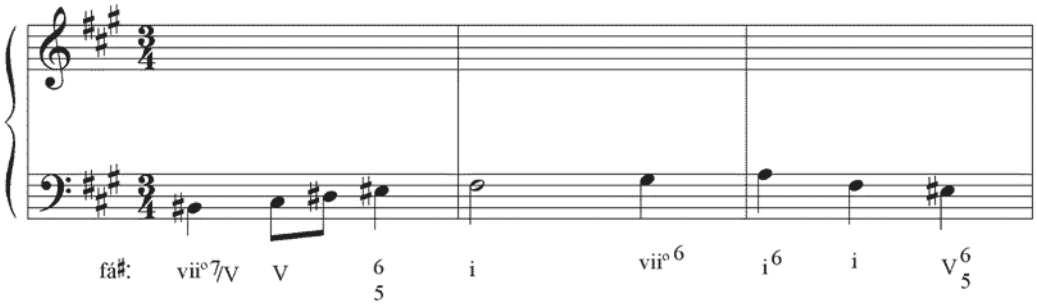
1. Mozart, Sonata K. 545/ii

2. Mendelssohn, *Lieder ohne* Wor, Op. 102, no. 1

3. Tchaikovsky, Sinfonia 5, Op. 64/ii

EXERCÍCIOS COMPLEMENTARES DE ANÁLISE HARMÔNICA

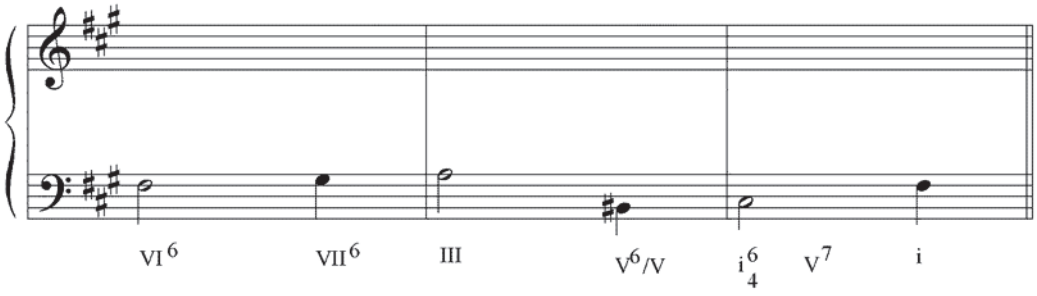
Analise os seguintes trechos: a. identifique todos os acordes e suas inversões; b. identifique notas estranhas à harmonia.

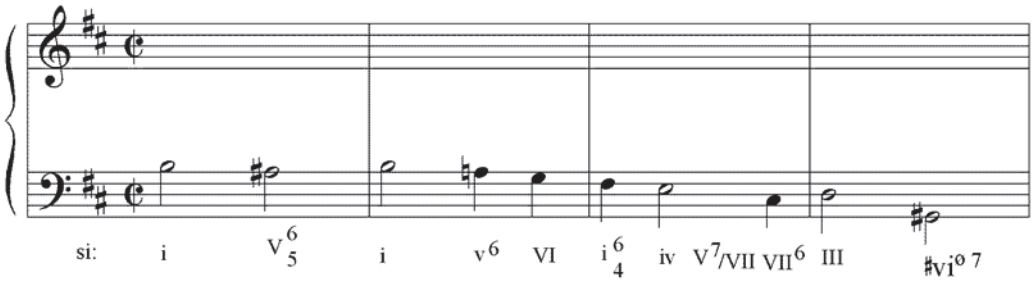
Schumann, *Eintritt*, Op. 82, nº 1

Schubert, Sinfonia em Si♭/ii

Schumann, "Beim Abschied zu singen", Op. 84

Schumann, *Herbege*, Op. 82, nº 6

Mozart, Sonata para violino e piano, K. 481/ii (analise o trecho em Mi♭)

Verdi, *Requiem*, "Requiem aeternam"

Schumann, *Arabesque*, Op. 18

Beethoven, Sonata para piano, Op. 14, nº 1/I

Mozart, Sonata K. 333/I (analise o trecho em Fá)

2. Realize a 4 vozes.

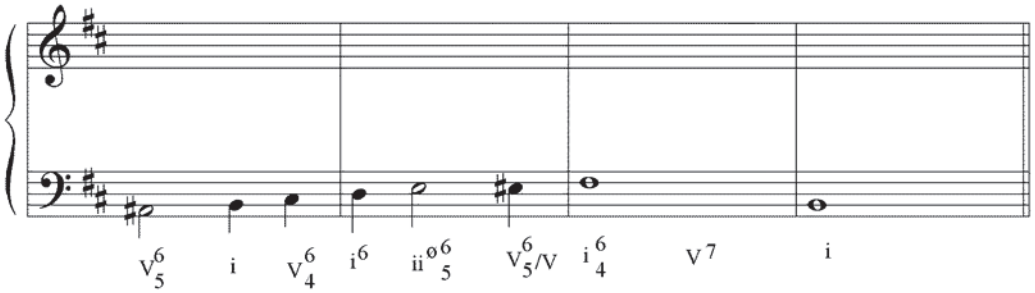


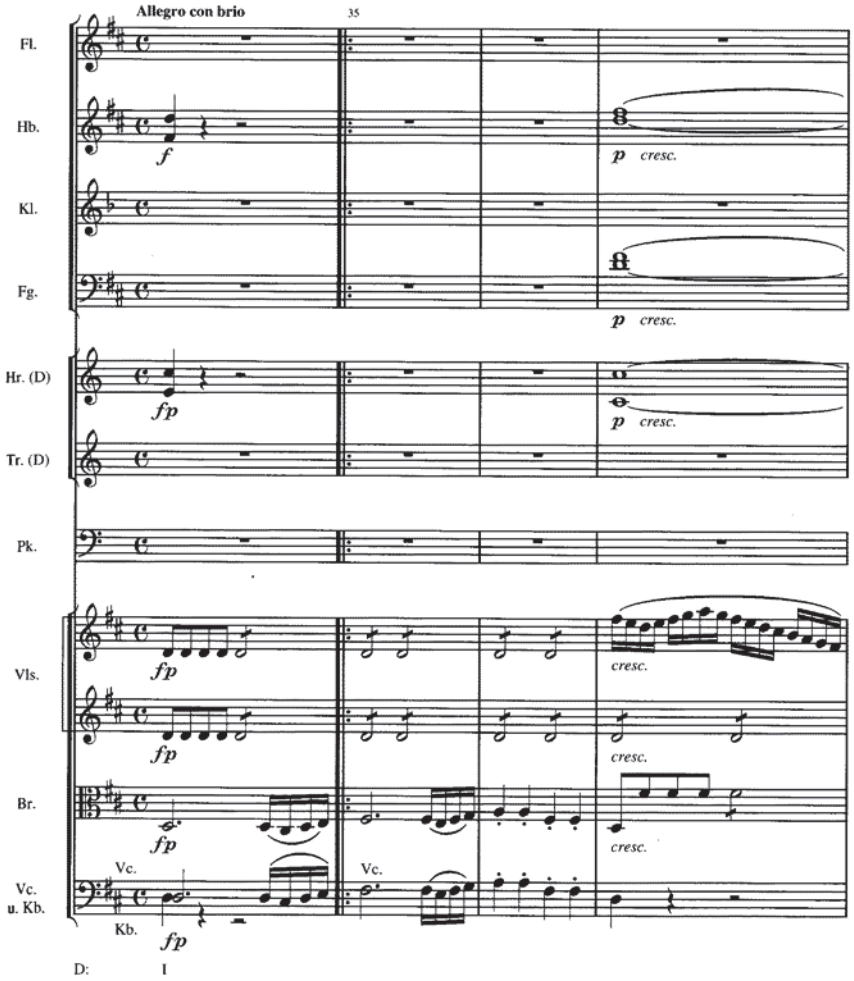
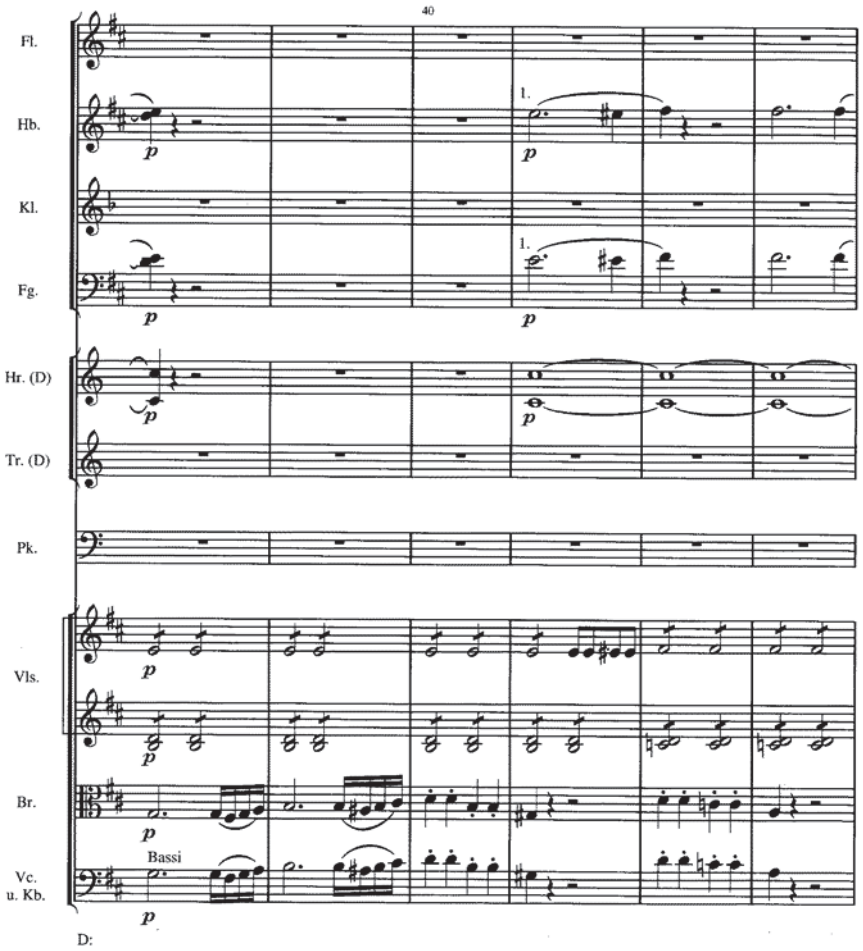
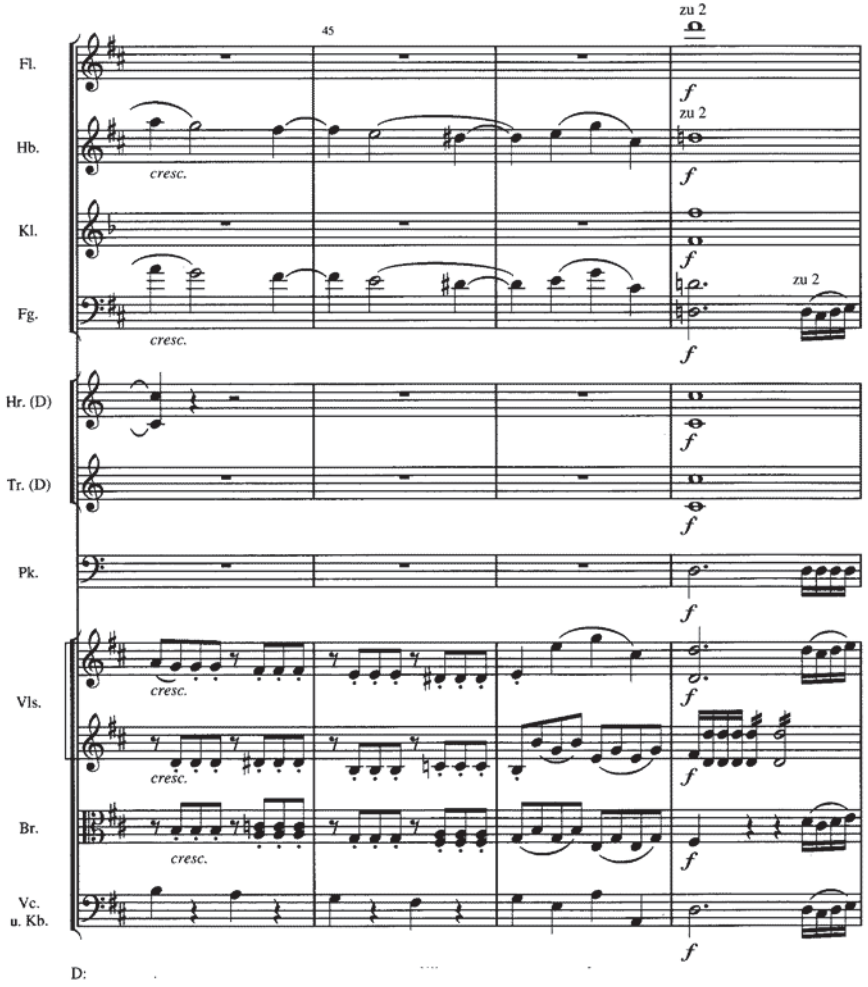



fá♯: vii°7/V V 6 5 i vii°6 i6 i V6 5


VI6 VII6 III V6/V i6 4 V7 i

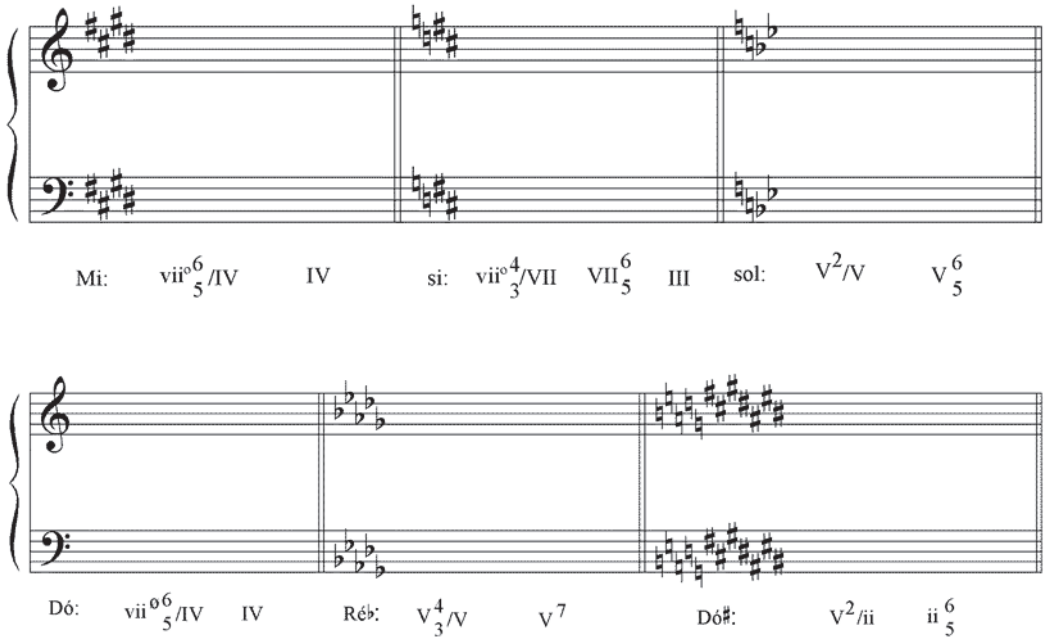

si: i V6 5 i v6 VI i6 4 iv V7/VII VII6 III ♯vi°7


V6 5 i V6 4 i6 ii°6 5 V6 5/V i6 4 V7 i

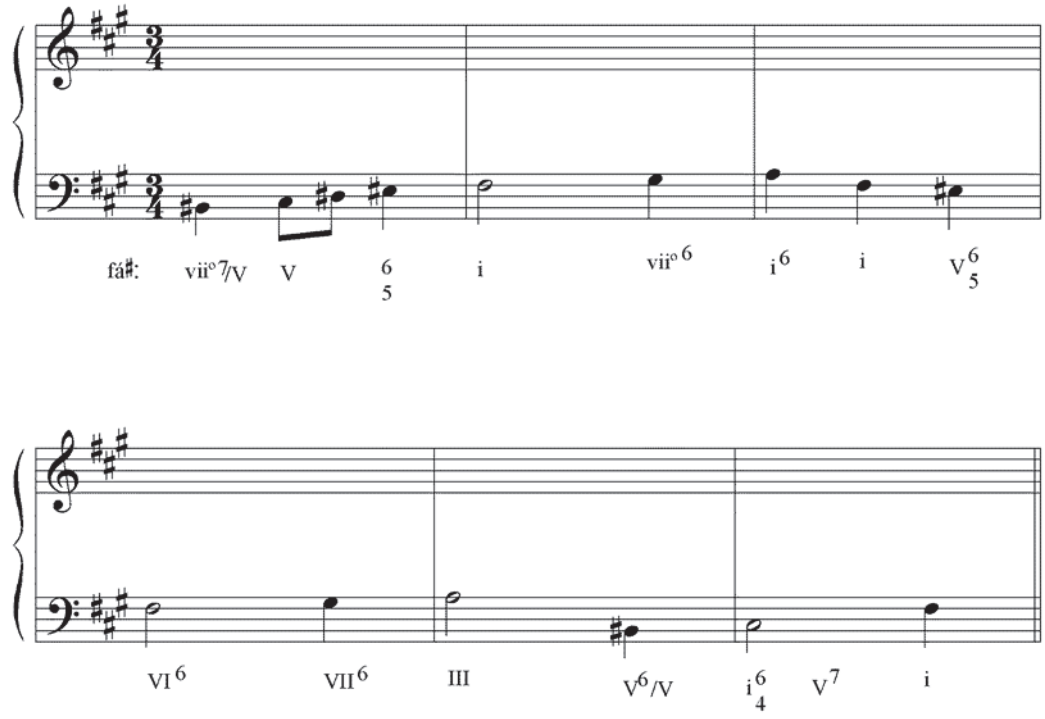
Beethoven, Sinfonia nº 2, Op. 36/i

45
zu 2
Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Hr. (D)
Tr. (D)
Pk.
Vls.
Br.
Vc.
u. Kb.
cresc.
f
D:

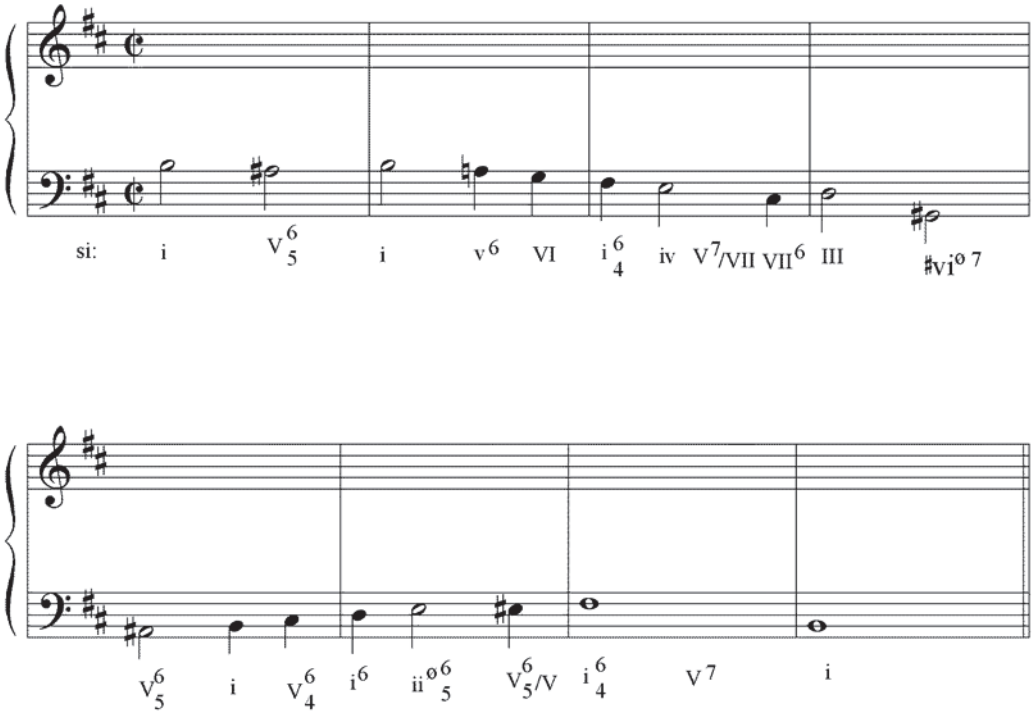
2. Realize os seguintes exercícios a 4 vozes:

1.

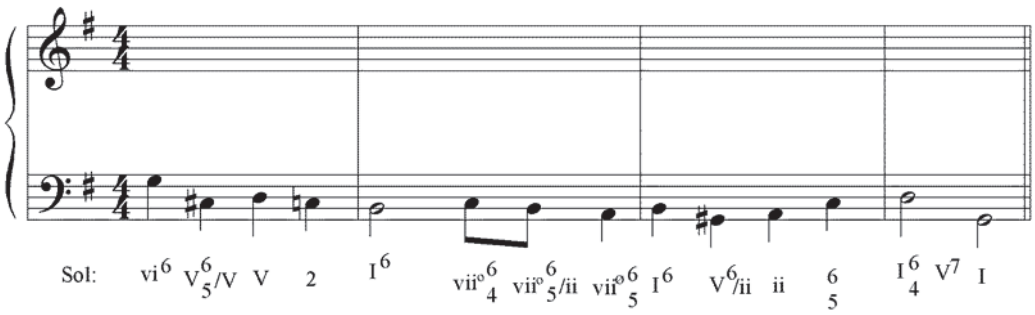


2.



3.

si: i V6/5 i v6 VI i6/4 iv V7/VII VII6 III #viø7
V6/5 i V6/4 i6 iiø6/5 V6/5/V i6/4 V7 i

4.


Sol: vi6 V6/5/V V 2 I6 viio6/4 viio6/5/ii viiø6/5 I6 V6/ii ii 6/5 I6/4 V7 I